Künstler-

Monographien



Siemering

von

Berthold Daun

80



Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXX

Siemering

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906



Von

Berthold Daun

Mit 110 Abbildungen und einem Titelbilde



Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

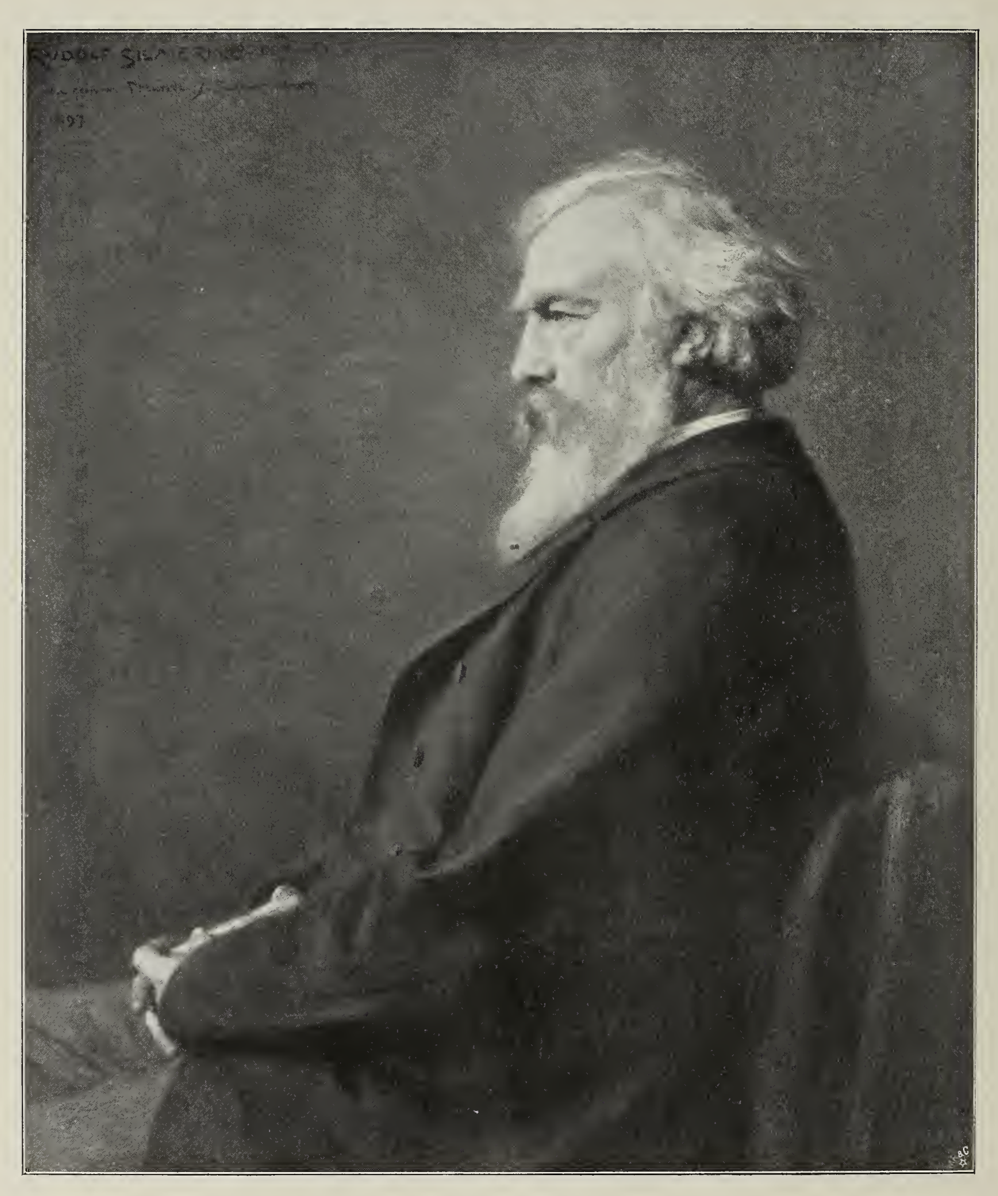
Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Nach dem Gemälde von Josef Scheurenberg.

Rudolf Siemering.

Seitdem Meuniers kraftvoller Realismus die Herzen der modernen Kritiker zu heller Begeisterung entflammen und bei ihnen die Erkenntnis wachsen ließ, daß dieser erste Bildhauer Belgiens der Skulptur eine neue, leidenschaftlich stürmende Seele eingehaucht hat, war die frühere Anerkennung der Plastik Rauchs und seiner Schule unaufhaltsam im Sinken begriffen. Veraltet, nüchtern im Klassizismus und voll von prosaischer Trockenheit wurde seine Kunstweise gescholten, ehe noch die Bewunderung für den belgischen und französischen Realismus in Deutschland festen Fuß gefaßt hatte. An Stelle der strengeren Richtung und der sorgfältigen Ausführung Rauchs, dessen Standpunkt für überwunden gilt, ist skizzenhaft breite Behandlung getreten, mit der sich, obwohl die Formen zuweilen übertrieben plump sind, die Kritik längst ausgesöhnt und nur der Laie noch nicht recht befreundet hat. Letzteres ist auch erklärlich, denn die feste Masse des Marmors oder der Bronze muß, ist sie roh behandelt, weit mehr befremden als impressionistisch aufgefaßte, skizzenhaft durchgeführte Gemälde. Daß trotz mancher zunächst abstoßenden Eigenart Meister wie Meunier, Rodin, Bartolomé in ihre realistischen Werke ein großes plastisches Gefühl und eine gewaltig packende Empfindung hineingelegt haben, steht außer Frage. Mächtige künstlerische Kräfte, die sich gegen jedes traditionelle Schema gewaltsam aufbäumen, haben hier ihre eigenen individuellen Gedanken verkörpert. Sollte in ihrer einseitigen Anerkennung aber nicht doch ein Stück Modekrankheit zu erblicken sein, welche die ewigen Gesetze der Schönheit wenig achtet?

Hat überhaupt in den letzten Jahrzehnten diese vom modernen Realismus durchdrungene Plastik einzig und allein naturalistische Grundsätze ausgesprochen? Gibt es außerhalb dieser neuen realistischen Bildhauerschule keinen Meister, der Großes und Erhabenes zu schaffen, der durch lebenswahre Realistik und frischen Natursinn das Herz der Menschen zu ergreifen, der zu begeistern verstanden hat? Unter den bedeutenden Bildhauern der Berliner Schule ragt besonders *einer* hervor. Konnte Klingers Beethoven von der Tageskritik in den Himmel erhoben werden und dieses Kunstwerk nur dem Zeus des Phidias vergleichbar erscheinen, so waren die Anhänger der alten Tradition Rauchs fast in Vergessenheit geraten. Meunier konnte in einem Nekrolog sogar als „der Bildhauer“ unserer Zeit hingestellt werden. Dennoch ging aus der Rauchschen Schule ein Künstler hervor, der der hervorragendste Meister der modernen deutschen Monumentalplastik geworden ist: *Rudolf Siemering*, der Schöpfer des Washington-Denkmals. Aber dieser Meister teilt das Los vieler großer Künstler, an deren stillem Schaffen die Zeitgenossen achtlos vorübergehen, deren Ruhmesstern erst der Nachwelt hell erstrahlt. Die Denkmäler, die seinen Ruhm begründet haben, hatten das Schicksal, nicht ausgeführt zu werden, und diejenigen, die ihn zum großen Bildhauer stempeln, stehen weit ab von Berlin, oft an kleinen Orten. Seine gewaltigste Schöpfung aber, das Washington-Denkmal, wanderte über das weite Meer. Trotzdem ist es seltsam genug, daß in einer, vor einem Jahre erschienenen Geschichte der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts von Friedrich

Haack Siemerings Name nicht einmal erwähnt ist! — Nun, da Rudolf Siemering am 23. Januar dieses Jahres (1905) nach einer langjährigen zehrenden Krankheit in folge einer Operation gestorben ist, da sein Treitschke-Denkmal für den Berliner Universitätsgarten (Abb. 109) nahezu vollendet dasteht, andere Werke aber, besonders das Bismarck-Denkmal für Frankfurt a. M. (Abb. 89), noch unvollendet und doch ausgereift, wie trauernd, vergeblich auf des Meisters Wiederkehr harren, sind wir es dem Manne schuldig, sein großes, weit verstreutes Arbeitswerk zu sammeln! Die Namen Rauch, Bläser, Siemering sind drei feste Merksteine für die steigende Entwicklung der Berliner Bildhauerschule in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Siemering als letzter dieser Reihe hat dafür gesorgt, daß sich aus dem Real-Idealismus Rauchs eine Kunstweise entwickelte, welche die Idee in ihrer Reinheit aus der realistischen Hülle sprechen ließ. Er erscheint somit als letztes Vermittlungsglied zwischen den beiden Richtungen, die zu Anfang des Jahrhunderts sich bekämpften.

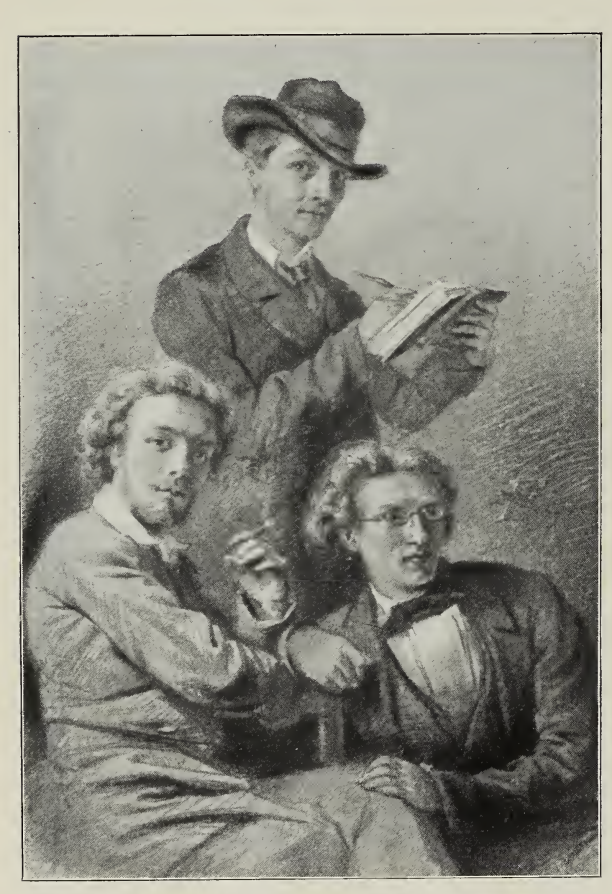


Abb. 1. Porträts Siemerings, Scholls und Füllhaas'. Zeichnung von Füllhaas. (Zu Seite 11.)

Schon am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, als Canova und Thorwaldsen für unerreichbare Meister galten, hatte dieser Kampf des Realismus gegen den Idealismus begonnen. Gottfried Schadow, der Schöpfer des alten Zieten, dessen Stärke im Vaterländischen und im Naturalismus wurzelte, war der Hauptgegner des immer kälter werdenden Klassizismus. Das Bemühen der Akademiker, das realistisch-historische Kostüm der Feldherrngestalten des kraftvollen Berliner Bildhauers beiseite zu drängen, war schließlich erfolglos. Ihr Idealismus, dem durch bedeutende Talente immer wieder neue Nahrung zufloß, ist heute verstummt, und der Naturalismus hat dessen Platz eingenommen. Thorwaldsen, der dänische Künstlerfürst, dessen Name damals die ganze gebildete Welt erfüllte und dessen Werke eine über ein Jahrhundert fortdauernde Popularität erlangt hatten, hat unser Interesse verloren, und die Bewunderung für ihn hat nur noch eine geschichtliche Bedeutung. Wer sich einmal im Thorwaldsen-Museum, wo die schier überreiche Menge seiner Skulpturen aufgestellt ist, drei Stunden aufgehalten hat, wird so recht empfunden haben, daß die meisten Gesichter seiner Figuren denselben gleichgültigen Ausdruck haben und bei den meisten von ihnen dieselbe ruhige Bewegung wiederkehrt. Schließlich fühlt man sich gelangweilt. Denn wenn sich Thorwaldsen auch von der weichen, oft süßlichen Grazie Canovas frei hielt, so fehlt seinen Gestalten dennoch die Regung der Seele, und von der Leidenschaft der Liebe, die ihr Meister gar so oft fühlte, sind sie überhaupt unberührt geblieben. Heute ist er eine gefallene Größe, und mit

seinem Namen verbinden wir sogar den Begriff akademischer Kälte. Wie die klassisch Gebildeten, so hatte auch Gottfried Schadow in seinen Werken die tiefe Wahrheit ausgesprochen, daß die Kunst die Darstellung des Schönen ist. Aber die Schönheit hatte dieser kraftvolle Naturalist nicht in der antiken Kunst allein, deren Kenntnis Winckelmann unserm Volke zuerst erschlossen hat, gefunden; sondern er hat bewiesen, daß das selbständige Studium der Natur, der Mutter des Schönen, sie dem feinfühligen Künstler ebenfalls bringt. Obwohl in der folgenden Berliner Bildhauergeneration Schadows realistische Gedanken lebendig blieben und in Rauchs Werken die Grundlage bildeten, so stand Schadow dennoch eigentlich fast einsam mit seinem Realismus in Deutschland da. Heute sehen wir um so mehr das große Unrecht ein, das man ihm damals zufügte, indem man aus Verdruß über seinen hartnäckigen Kampf gegen Goethe gewöhnlich von ihm nur als von einem braven Handwerker von ziemlich abgeschlossener Bildung sprach. Durch ihn hatte sich die Rückkehr zur einfachen Natur, zur völlig unbefangenen naturalistischen Wiedergabe vollzogen.

Endlich kam durch Rauchs Wirksamkeit die Vereinigung der realistischen Darstellung mit der antik-idealen Anschauung zustande, und zu immer größerer Einheit verschmolzen sich beide Elemente, je reifer des Künstlers Entwicklung wurde. Verband er in seinen Jugendwerken das Reale des Historischen und die liebenswürdige Frische Schadows mit der auf das reizend Anmutige hinzielenden Richtung Canovas und dem erhabenen, strengen Stil Thorwaldsens, so zeigte sich in Rauchs Feldherrngestalten eine überraschende Wendung zum Realismus. Der ideal umgelegte Mantel sollte die geistige Bedeutung des Mannes erhöhen. Das Friedrichs-Denkmal steigerte die innige Durchdringung des Idealen mit dem Realen für die historische Porträtplastik.

Unter Rauchs Leitung war die Berliner Bildhauerschule auf ein Menschenalter hindurch die erste der Welt geworden. Seine Schüler Drake, Kiß, Wolff, Bläser, Rietschel arbeiteten im Sinne des Meisters weiter, da sie kein besseres Programm aufzustellen wußten. Wurde Rietschel in Dresden der Begründer der sächsischen Bildhauerschule, so führte Gustav Bläser, der Meister der Schloßbrückengruppen, in Rauchs Atelier dessen Kunstweise fort. Begeisterungsfähige Schüler mit bescheidenen Ansprüchen, aber erfüllt von hohen Idealen, arbeiteten in der Bläserschen Werkstatt. Unter ihnen befand sich Rudolf Siemering. Dieser verband noble Auffassung mit gediegenstem Können in sorgfältiger Formenbehandlung und verhalf so der alten Richtung zu einer neuen imponierenden Monumentalität in bewußtem Gegensatz zu Begas, der sich entschieden dem Barock zuwandte und dessen Talent überhaupt mehr im genrehaft Naturalistischen liegt. Den Gläubigen der neuen realistischen Schule jedoch erscheint das Band zerrissen, das das Ideale und Reale verknüpfte. Der altgewordene Idealismus spricht für sie nicht mehr. Sollte aber wirklich die alte Schule für immer zu Grabe getragen sein? — Ist überhaupt die Kluft zwischen dem modernen Naturalismus und der zwischen Idealismus und Realismus vermittelnden Richtung unüberbrückbar? Siemerings Washington-Denkmal in Philadelphia wird auf diese Frage antworten können.

* * *

Rudolf Siemering gehört zu den Männern des vorigen Jahrhunderts, die aus bescheidenen Verhältnissen entsprossen, aber wunderbar künstlerisch begabt, eigner Kraft und eisernem Fleiß ihre Bedeutung verdanken. In seinem unverdrossenen Schaffen, das selbst die tückische Krankheit seiner letzten acht Lebensjahre nicht aufzuhalten imstande war, in seinem anspruchslosen Leben und schlichten Wesen erinnert er uns an die Meister alter Zeiten, denen die innere Befriedigung mehr galt als äußerliche Auszeichnungen. Kunst ruht auf Handwerk, dieser zutreffende Spruch Goethes, paßt auf Siemering ebenso gut wie auf die fleißigen deutschen Meister des Mittelalters.

Am 10. August 1835 in Königsberg i. Pr. geboren, war er der zweite Sohn seiner Eltern, denen noch drei Kinder, zwei Söhne und eine Tochter, geschenkt wurden — ein reicher Familiensegen, dem die Vermögenslage des Vaters kaum gewachsen war;



Abb. 2. Skizze für die zweite Konkurrenz des Schiller-Denkmals für Berlin. 1863. (Zu Seite 15.)*



Abb. 3. Begas: Schiller-Denkmal. (Zu Seite 14.)

denn Glücksgüter waren der einfachen Familie nicht beschieden. Trotz aller redlichen Arbeit und Mühe wollte es dem Vater nicht gelingen, sich im Handelsstand emporzuarbeiten. Er gab deshalb das eigene Geschäft auf und übernahm den bescheidenen Posten eines Verwalters des städtischen Leihamtes, der ihm zwar nur ein knappes Einkommen eintrug, daneben aber wenigstens eine Dienstwohnung mit Garten brachte. Dieses Gärtchen war der Tummelplatz der Knaben, und der darin stehende Birnbaum brachte diesen unverwöhnten Kinderherzen in jedem Frühjahr mit seinem dichten Blütenschleier eine frohe Verheißung, in jedem Herbste eine süße Labe. Dankbar hat unser Künstler seiner noch in späten Jahren gedacht, hatte er doch dem blauen Auge des schon frühzeitig ernst gewordenen Knaben oft einen freudigen Glanz verliehen. Wie sich die Eltern in Arbeit und Entbehrung abmühten, wie jeder Pfennig bedacht werden mußte, und die Sorge trotzdem oft nicht abzuwehren war, das hat sich dem empfänglichen Gemüt des Knaben unauslöschlich eingeprägt. Und selbst später, als der Künstler sich in seiner Villa in Westend ein bescheidenes Wohlleben gönnen konnte, hat er sich, indem er dies als einen unverdienten Vorzug empfand, die äußerste Anspruchslosigkeit bewahrt.

Konnten die Eltern ihren Kindern nach außen hin wenig gewähren, so war um so größer und fruchtbringender der Reichtum, den sie ihrem Gemütsleben zuwenden konnten. In dem Vorbild musterhafter Lebensführung, das sie den Kindern vor Augen stellten, und in der herzlichen Zuneigung, welche die Familienglieder untereinander verband, bot sich ein kostbarer Ersatz für die fehlenden irdischen Güter. Leicht ist es, in dieser liebevollen Umgebung des elterlichen Heims die zarten Keime aufzuspüren, aus denen sich in der Künstlerseele der tiefe Ernst, das innere Empfinden und warme Mitgefühl für das sorgenvolle Leid seiner Mitmenschen entwickeln konnten, die seinen Werken die natürliche Frische, den warmen Hauch und das volkstümliche Gepräge verliehen haben. Dagegen ist es schwer zu verstehen, aus welcher Quelle in diesem eng begrenzten Dasein dem Knaben die künstlerische Anregung zugeflossen sein kann, ja wie überhaupt in ihm der Gedanke an künstlerische und besonders an bildnerische Betätigung erwachen konnte. Was bot ihm in dieser Hinsicht die arme, vom pulsierenden Leben abgeschlossene Hauptstadt des Nordens? — Ein paar vereinzelte Statuen, darunter allerdings das prächtige Königsstandbild von Schlüter, und eine sehr bescheidene Abgußsammlung in der im Jahre 1845 gegründeten Akademie waren alles, was davon zeugen konnte, daß es eine monumentale plastische Kunst gibt.

In den Kinderjahren kam Rudolf Siemerings Begabung wohl auch nur in einer gewissen Handfertigkeit, im Basteln und Zusammenbauen zum Ausdruck. Dann folgten die Schuljahre im Löbenichsschen Gymnasium, das er mit seinen Brüdern besuchte. In der Obersekunda verursachte ein Zwist mit einem seiner Lehrer seinen Austritt. Zur Strafe hatte er sich in die Ecke stellen sollen. Seine bestimmte Antwort, diese Bestrafung sei eines Sekundaners unwürdig, veranlaßte den Lehrer, die Angelegenheit vor den Direktor zu bringen. Die Aufforderung desselben, Abbitte zu leisten, befolgte er nicht und verließ die Schule, obwohl ihm sein Vater bedeutet hatte, daß ihm nur übrig bliebe, sich einem Handwerk zuzuwenden. Vielleicht tat er dies nicht so ungern, denn in seinem jugendlichen Kopfe spukten allerlei romantische Ideen von mittelalterlichem Handwerkswesen; auch mochte irgendwelche manuelle Betätigung am meisten seinen noch ungeklärten Zukunftsgedanken entsprechen. Freilich sollte er durch seinen Eintritt in die Werkstatt einer Möbeltischlerei arg enttäuscht werden. Die drei dort verbrachten Lehrjahre und ein Gesellenjahr sind ihm bitter schwer geworden, und sein Leben lang hat er sich von dem Eindruck dieser bürdevollen Zeit nicht befreien können. Aber mit der ihm eigenen eisernen Energie, mit welcher er zeitlebens durchsetzte, was er sich vorgenommen, überwand er auch diese schwere Zeit. Was Arbeit ist, hat er dort in hartem Frondienst vom Morgengrauen bis in die sinkende Nacht erfahren. Kein Wunder ist es daher, daß er auch später in seiner Kunst das Handwerkliche immer hoch bewertet und die Ansicht vertreten hat, daß für jeden Künstler, besonders aber für den Bildhauer, ein Anfang im Handwerk nur von Segen sein könne. Nie ist, selbst in den späteren glücklichen Zeiten, der Schleier gewichen, den diese an Mühen und Entbehrungen reichen

Lehrjahre 'auf sein Gemüt geworfen haben. War er von Haus aus keine Frohnatur, so hat gerade jene Lehrzeit den edlen Ernst seiner Lebensauffassung noch vertieft und sein Mitgefühl mit den Lasten des arbeitenden Standes noch inniger gemacht und dauernd lebendig gehalten. Sein Auge, das später alles groß und harmonisch umgestaltete, im Anblick des Schönen nur nach Edlem strebte, schloß sich nicht, wo es die



Abb. 4. König Wilhelm I. für die Börse zu Berlin. (Zu Seite 18.)*

Welt des Jammers und des Elends sah. Es quälte ihn, das Gemeine aus der Welt zu schaffen, es drängte ihn sein Herz, wo er Not und Leid sah, zu helfen. Wo er Kräfte und junge Talente in ihrer Entwicklung gehemmt fand, wo er Unrecht gewahrte, da empörte sich sein Gerechtigkeitssinn. Welchen ermutigenden Eindruck konnten seine Worte machen: Auf Regen folgt Sonnenschein. Und wie rührend war es zu sehen, wenn er aus freien Stücken Modellierholz und Ton verließ, oder selbst an Feiertagen keine Wege scheute, um nicht nur durch Worte, sondern auch durch Taten zu fördern.

Das letzte Arbeitsjahr in der Tischlerwerkstatt ließ in ihm den Entschluß reifen, sich vom Handwerk zur Kunst zu wenden. Während der Abendstunden hatte er eifrig die Kunstschule besucht und sich derart im Zeichnen vervollkommnet, daß ihm mehrere Preise zuteil wurden. Jetzt setzte er alles daran, als ordentlicher Schüler in die von Rosenfelder geleitete Kunstakademie einzutreten. Indem er im Vaterhause wohnen blieb, bestritt er den Aufwand für den Unterricht aus seinen Ersparnissen. Freilich abenteuerlich genug mag seine Umgebung sein Vorhaben, Bildhauer zu werden, angemutet haben; auf der Akademie war er sogar dem Spott seiner Mitschüler ausgesetzt, da es dort nicht einmal einen Lehrer für Plastik gab. Auf den Unterricht im Zeichnen und Perspektive allein war er also angewiesen und konnte nur auf eigene Hand modellieren.

Da ihn die Vaterstadt so wenig künstlerisch fördern konnte, mußte sein Streben natürlich bald über Königsberg hinausgehen. Mächtig zog es ihn nach Berlin, von wo der Stern Christian Rauchs gleich einem Meteor herüberleuchtete. Zu dieser weiten Reise nach Preußens Hauptstadt aber mußten die Mittel erst beschafft werden. Durch Herstellung von Porträtbüsten gelang es ihm, allmählich eine kleine Summe zusammenzubringen. Professor Voigt, der ihm freundschaftlich zugetan war, erwirkte ihm von der Friedensgesellschaft in Königsberg ein Stipendium von achtzig Talern auf mehrere Jahre, und so ausgerüstet, verließ er im Jahre 1858 das Elternhaus und zog in die Welt hinaus. —

In Berlin hatte er das Glück, in dem Atelier Gustav Bläsers, eines tüchtigen Vertreters der Rauchschen Tradition, als Schüler Aufnahme zu finden. Bei diesem Meister arbeitete er bald als Gehilfe für einen bescheidenen Wochenlohn und half bei der Ausführung der großen Monumentalbildwerke — wie der Reiterstatue König



Abb. 5a. Skizze zum Leibniz-Denkmal in Pest. (Zu Seite 18.)*

Abb. 5b. Skizze zu einem nicht ausgeführten Grabmal einer Bekannten.*

Abb. 5c. Skizze zu einer Ballschlägerin.*

Friedrich Wilhelms IV. für die Kölner Rheinbrücke und des merkwürdigen Reliefs an einem Tor der Dirschauer Eisenbahnbrücke, die über die Weichsel führt. In Bläsers Werkstatt entwickelte er sich allmählich zur selbständigen künstlerischen Persönlichkeit. Eine neue Kunstwelt ging ihm im Anschauen der gesammelten Kunstschätze des Berliner Museums und der zeitgenössischen Werke auf. Hatte ihn früher zumeist die Romantik angezogen und seine Phantasie genährt, wie in seinen Skizzenbüchern eine Reihe von Kompositionen aus der Nibelungensage bezeugen, so vertiefte er sich nun in die Formensprache der Antike, aus deren Götterwelt er mehrfach seine Stoffe entlehnte. Doch zeigen auch schon diese Jugendversuche das Bestreben, die klassische Formenreinheit mit dem Ausdruck lebendig moderner Empfindung zu durchdringen, der sich allmählich immer freier gestaltet und in eigener Weise offenbart. Glücklicherweise hielt er sich von der starken Nachahmung frei, in die Canova und Thorwaldsen verfallen waren.



Abb. 6. Leibniz-Statue in Pest.
(Zu Seite 18.)

In der Werkstatt Bläsers schloß Rudolf Siemering den ersten innigen Freundschaftsbund mit dem aus Mainz zugewanderten Anton Scholl, einem vielseitig begabten Kunstjünger. Mit diesem und dem Illustrator Füllhaas teilte er das bescheidene Zimmer in der Schönhauser Allee, wo die freien Abende gemeinsam beim Tee verbracht, allerlei Studien betrieben und durch fleißiges Kopieren ein Schatz an Material gesammelt wurden. Eine Zeichnung von Füllhaas (Abb. 1) gibt die Porträts dieser drei Kunstjünger wieder. Aber auch gesellige Beziehungen fanden sich: mehr als ein gastliches Haus öffnete sich dem Neuling, und ein älterer Landsmann, der Rechtsanwalt John Simson, nahm sich freundschaftlich seiner an. Nach dreijährigem Aufenthalte in Berlin konnte er im Jahre 1861, nachdem er bei Bläser eine Zeitlang als besoldeter Gehilfe tätig gewesen war, im Lagerhause in der Klosterstraße, auf der Stelle, wo sich heute die Räume des Königlichen Staatsarchivs befinden, im ersten Stock eine eigene Werkstatt beziehen, in der die frühesten Arbeiten entstanden: eine Anzahl von guten, charaktervollen Porträtreliefs für die plastische Dekoration der Königsberger Universität, an der neben ihm auch Albert Wolff tätig war, die Statuen des heiligen Adalbert und des Bischofs Polenz, eine Christusfigur für eine Kirche in Fischhausen, und zwei Apostelfiguren für die von Adler erbaute Thomaskirche in Berlin. Das folgende Jahr 1862 lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit des Publikums durch ein bedeutendes, leider unausgeführt gebliebenes Werk auf den jungen Künstler.



Abb. 7. Faun, der den kleinen Bacchus keltern lehrt. 1870.
(Zu Seite 22.)*

Nachdem Siemering schon damals sich um den Preis für eine Schiller-Statue, die von der Stadt Hamburg ausgeschrieben war, beworben und den zweiten Preis bekommen hatte, wurde sein Name durch eine Skizze für das Berliner Schiller-Denkmal in verhältnismäßig kurzer Zeit über Berlin hinaus bekannt.

Am 10. November 1859, dem hundertjährigen Geburtstage Schillers, wurde vor dem Schauspielhause in Berlin der Grundstein zu einem Denkmal des Dichters gelegt. Als 33 000 Taler zur Verfügung standen, ließ das für die Errichtung eines Schiller-Standbildes zusammengetretene Komitee an alle deutschen Künstler ein damals noch außergewöhnliches Konkurrenzausschreiben ergehen. Der Dichter sollte stehend dargestellt und das Postament im Anschluß an die architektonischen Verhältnisse des Schinkelschen Schauspielhauses entworfen werden. Fünfundzwanzig Bildhauer, von denen Begas, Bläser, Drake, Kalide, Schievelbein, Siemering, Wolff genannt sein mögen, hatten bis zum 1. Juli 1862 im ganzen 27 Modelle eingeliefert. Der Verlauf dieses Wettbewerbes erregte die Gemüter aufs tiefste, schien er doch den Ausgang des Kampfes zu bedeuten, der seit Anfang des Jahrhunderts zwischen der realistischen und idealistischen Schule tobte und selbst nach Rauchs Vermittlung wieder zu entbrennen drohte. Von allen eingelieferten Arbeiten gefielen am besten die Skizzen von Begas und Siemering, die im folgenden Jahre zu einer engeren Konkurrenz aufgefordert wurden, weil die Preisrichter schwankten, wem von beiden der erste Preis gebühre. Begas' erster Entwurf stellte Schiller in begeistertem Aufblick sinnend dar; die lyrische und dramatische Dichtkunst schmückten die Vorderseite des Postaments, die Geschichte und Philosophie die Rückseite desselben. Zwischen den Figuren ruhten Schalen, in die aus

dem Sockel des Postaments herausfließende Quellen sich ergossen. Siemering hatte sich auf Goethes Nachruf auf den heimgegangenen Freund bezogen. Die Figuren der sittlichen Freiheit, die zu erstreben der Dichter mahnt, und der Wahrheit, die ihm als letztes Ziel menschlicher Freiheit galt, waren zu Seiten des Postaments personifiziert, so daß eine breite Vorderansicht entstand, wie sie die weite Front des Schauspielhauses verlangt (Abb. 2).

Für die engere Konkurrenz schufen Begas und Siemering neue Modelle, und bekanntlich errang in diesem zweiten Wettbewerbe Reinhold Begas mit seiner freien malerischen Behandlung und seinem kühnen Naturalismus den Sieg, obwohl sich die öffentliche Meinung, die sich damals damit noch nicht befreunden konnte, überwiegend für Siemering ausgesprochen hatte. Einen Lorbeerkranz auf dem Haupte, Griffel und Tafel in den Händen, um die Eingebungen niederzuschreiben, schreitet die Begassche Schillerfigur in theatralischer Haltung, einem Nachtwandler gleich mit unsicherm Schritt, als würde sie im nächsten Augenblick vom Postament stürzen. Können wir uns einen immer erregten, immer dichtenden Schiller denken? Meiner Ansicht nach nicht. — Überhaupt deckte sich die Begassche Schiller-Figur, auf deren Antlitz sogar ein Anflug von Hochmut lag, nicht mit der Vorstellung, die wir von der historischen Gestalt des Dichters haben. Wenigstens aber hätte die Bedeutung des Schillerschen Geistes dafür in den auf den Stufen des viereckigen Postaments ruhenden Gestalten der Lyrik, des Dramas, der Geschichte und Philosophie ausgesprochen werden müssen. Besondere Bewunderung fanden damals diese schönen Gestalten, die mit ihren prächtig plastischen Formen voll von



Abb. 8. Grabmal für die Familie Schemionek. 1870. (Zu Seite 22.)*

Lebenswärme und natürlichem Reize sind. Sie sind keine Allegorien, sondern wirklich lebendige Wesen von einer inneren Gewalt bewegt: „Welche Pracht der Bewegungen, welche Schönheit der Linien, welche Tiefe der Charakteristik entfalten sie! Im erdvergessenen Entzücken blickt die lyrische Muse schwärmerisch empor und scheint den Tönen überirdischer Geister zu lauschen. Die ernste Gestalt der Tragödie schaut wie in banger Erwartung um sich, als ob sie etwas Ungeheures, Schicksalvolles ahne. Ganz verloren in tiefstes Gedankenbrüten, wie eine Sibylle, sitzt die Philosophie da, während die blühende,



Abb. 9. Büste Martha Brausewetters, der späteren Frau des Künstlers. 1867.
(Zu Seite 22 u. 119.) *

ewig jugendliche Muse der Geschichte sich mit allem Eifer in ihr Amt versenkt, die großen Taten den kommenden Geschlechtern zu überliefern." Mag auch diese von Lübke so hoch gepriesene Charakteristik den Figuren innewohnen, so haben sie meines Erachtens trotzdem mit dem eigentlichen Wesen Schillers wenig zu schaffen. Versinnbildlicht nicht die weiche, träumerische Lyrik mehr die slawische oder indische Liebesdichtung als die Schillers? Erinnert die Tragödie mit dem Dolch in der Hand nicht an Shakespeares leidenschaftliche Dramatik, und kann die Philosophie, die doch für Schiller die ewig jugendliche Betrachterin des Schönen sein sollte, ihre Herkunft von einer Sibylle Michelangelos verleugnen? (Abb. 3.) Wie dem auch sei; im Entwurf sind diese Sockelfiguren zu sehr Hauptsache geworden, so daß die Schiller-Statue zu wenig zur Geltung kommt. Für sich betrachtet,

sind sie imposante Genregestalten, die von einem bedeutenden Talent zeugen, aber in ihren malerischen Barockformen sind sie nur ein äußerlicher Schmuck ohne tiefern innern Zusammenhang mit dem Denkmal geblieben.

Siemering hatte sich, getreu seiner künstlerischen Überzeugung, bemüht, innerhalb der strengen Monumentalität der Rauchschen Schule volle Naturwahrheit und freien Ausdruck walten zu lassen. Die Idealgestalten seines zweiten Sockelentwurfes, die Geschichte, Philosophie und Poesie, die wie in Tempelnischen vor drei Seiten des sechseckigen Postaments saßen, waren nicht so bewegt, wie die von Begas, sondern unter Verzicht auf äußere Wirkungsmittel ernst in sich versenkt aufgefaßt. Die Geschichte blickte herab auf die Schriftrolle, worauf sie die Kämpfe verzeichnet hat, die Philosophie schaute gerade vor



Abb. 10. Büste Martha Brausewetters, der späteren Frau des Künstlers. 1867. (Zu Seite 22 u. 119.)*

sich hin in die Ferne, wo Erde und Himmel sich vereinen, die Poesie hob ihr Antlitz zum Göttlichen empor. Etwas mehr temperamentvolle Lebendigkeit würde ihrer klassischen Idealität nichts geschadet haben, hätte ihnen vielmehr das Monotone genommen; jedenfalls aber, was Hauptbedingung war, ordneten sie sich bescheiden der Figur Schillers unter und schlossen sich in ihrer antiken Auffassung der hellenistischen Architektur des Postaments an, die der Fassade des Schauspielhauses entspricht. Die Mängel hätten sich beseitigen lassen.

Im Gegensatz zum Begasschen Schiller, der einem nach theatralischem Effekt haschenden Schauspieler gleicht, strebte Siemering dahin, in seiner Statue schlichte Naturwahrheit mit der idealen Vorstellung von Schiller zu vereinen und außer dem Dichter auch den Denker und den Menschen von Geist und Herz zu verbildlichen (Abb. 2). Diese Auffassung in ihrer edlen Schlichtheit verstärkt wohltuend den Eindruck plastischer Ruhe. Die



Abb. 11. Nymphe, die den kleinen Bacchus tanzen lehrt. 1870. (Zu Seite 22.)*

rechte Hand auf die Brust gelegt, in der linken die Schriftrolle haltend, steht der rechte Mann in sicherer Haltung da. Während Begas' Schiller den Gedanken unruhig sucht, läßt Siemerings poetische Erscheinung an die dichterische Reife und zugleich an die philosophische wie geschichtliche Tätigkeit denken. „Wenn wir Schiller vor das Berliner Schauspielhaus hinstellen, so wollen wir vor allen Dingen den Dichter sehen. Wir wollen eine Apotheose seines Genius, daß jeder gleich erkenne: hier wandelt ein der Muse Geweihter.“ „Es waltet ein feierlich gehobener Rhythmus in dieser schön empfundenen Gestalt.“

Ist dieses Urteil Lübkes nicht eher auf Siemerings Schiller als auf den Begasschen anzuwenden? War die Wahl des Modells von Begas und die Zurücksetzung Siemerings wirklich gerechtfertigt? Ich meine nicht. — Mit welchem Rechte aber durfte man dem letzteren den Vorwurf prosaischer Nüchternheit machen gegenüber der laut gepriesenen Genialität des ersteren! — Aber wie dem auch sei, Begas' zweiter Entwurf wurde ein Meisterwerk aus einem Gusse genannt, und unter Bewilligung von 35 000 Talern entschied man sich für die Ausführung desselben. Seltsamerweise jedoch hat Begas das Schiller-Denkmal so nicht ausgeführt. Obwohl dem Meister eine sogenannte Kontrollkommission zur Überwachung der Arbeit beigegeben war, glich das erst 1871 enthüllte Denkmal fast vollständig der ersten Skizze. Nur die Porträtgestalt Schillers hatte noch weitere Wandlungen durchgemacht. Der erste Entwurf zeigte den Dichter im „Schillerrock" in halbschreitender Bewegung, sinnend und begeistert zugleich aufblickend. Tafel und Griffel hielt er in den Händen, um die Eingebungen niederzuschreiben. Der Mantel sank von der Schulter auf den Boden herab und schleppte ein wenig nach. Die Gewandung der ersten Skizze wurde im allgemeinen bei der Ausführung der Figur zugrunde gelegt, während im zweiten Konkurrenzmodell von 1863 der Mantel, nicht gerade zum Vorteil, fortgelassen war; die Haltung und Auffassung des Dichters wurden in einem dritten 1865 angefertigten Modell jedoch völlig verändert. Das „Schreiben-Wollen" während des Gehens gab der Figur des zweiten Entwurfs etwas Unsicheres und Schwankendes. Statt der Tafel gab Begas der letzten Modellfigur eine Pergamentrolle in die Linke, die er gegen die Brust preßt, während die Rechte den Rockmantel aufgenommen hat, der von der linken Schulter zum Boden herabfällt. So hatte dies Dr. Ernst Förster nach der zweiten Konkurrenz vorgeschlagen.



Abb. 12. Reifenspielendes Mädchen. 1871. (Zu Seite 22.)

Begas' vollendete Schiller-Statue muß befremden, weil der Dichter schwächlich und kränklich dargestellt ist (Abb. 3). Etwas Herbes, Mürrisches und Verschlossenes haben die Züge des Gesichts angenommen. Zu wenig geistige Macht und idealer Schwung drückt sich aus: der kränklich dahinsiechende Körper des Jenenser Professors, nicht der schwungvolle Lyriker steht vor uns. Eine volle Gesundheit und blühendes Aussehen war Schiller allerdings nicht eigen; dennoch lebt er nicht als kränklicher Dichter in unserm Bewußtsein weiter. Edler und feiner hatte Thorwaldsen Schillers Lebensschicksal anzudeuten vermocht. Mit dem in die Mitte des Buches greifenden Finger ist darauf hingewiesen, daß der Dichter scheiden mußte, als er erst die Hälfte seiner Lebensarbeit vollendet hatte. Aber

mit der schönen Erscheinung eine lebenswahre Charakteristik oder tiefere Empfindung zu verbinden, konnte dem Dänen nicht glücken, da er wohl ebensowenig von Schillers Wesen und Bedeutung wußte, als von den antiken Dichtern, deren Szenen er darstellte. Außer der Rietschelschen Schiller-Figur hat wohl keiner eine so feine Auffassung von der Idealität des Dichters gegeben als Siemering: der Geist des Goetheschen Nachrufes spricht aus dem Modell. Weil des Künstlers Wesen jeder Spielerei der Gefühle, jeder eitlen Pose und jedem Pathos abhold war, gelang es ihm, in diesem Jugendwerke den Dichter zu bilden, von dem der Dichterfreund rühmte: und hinter ihm im wesenlosen Scheine lag, was uns alle bändigt, das Gemeine. In diesem Sinne steht Schiller vor uns, in der wahren Zeittracht, in freier Haltung auf sichern Füßen. Schade ist es, daß dieser Entwurf nicht wenigstens für eine andere Stadt ausgeführt worden ist, das Denkmal hätte volkstümlich werden können; das Begassche ist es nicht geworden.

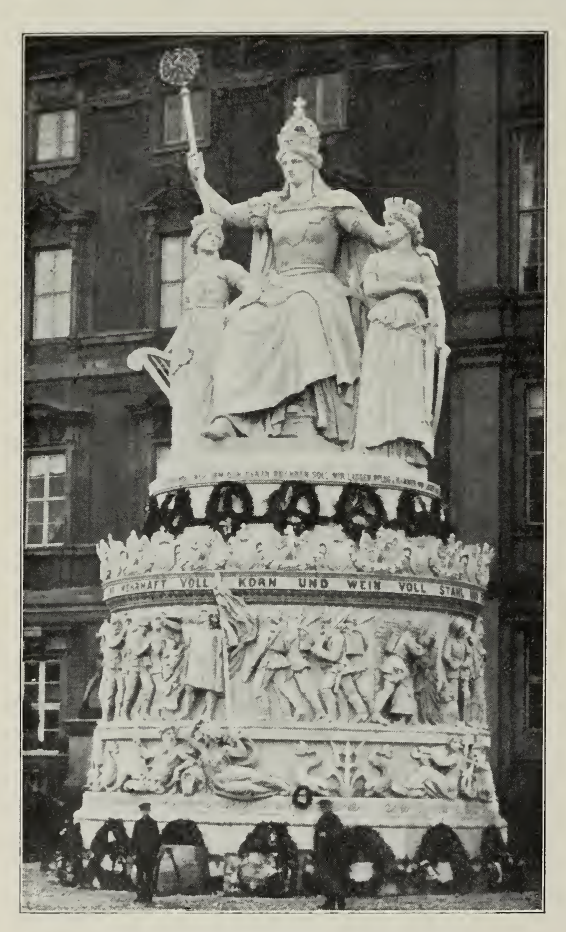


Abb. 13. Germania-Denkmal von 1871.
Gruppe von A. Wolff, Fries von Siemering. (Zu Seite 24.)

Nach dieser herben Enttäuschung ging Siemering mit seinem gewonnenen Preise noch in demselben Jahre nach Paris, dann nach Italien, wo er nach den Vorbildern der Antike und der Renaissancekunst seinen monumentalen Sinn weiter ausbildete, ohne jedoch seine edle Auffassung des Realismus preiszugeben. Gestaltete sich auch nach seiner Rückkehr Siemerings Lage keineswegs glänzend, so war doch trotz des äußern Mißerfolges der Schiller-Konkurrenz der Name des jungen Künstlers so bekannt geworden, daß ihm die nächste Zeit eine Reihe ehrenvoller Aufträge brachte. Zuerst war es der Geh. Kommerzienrat Alexander Mendelssohn, der für die von Hitzig erbaute Berliner Börse eine Marmorfigur König Wilhelms I. bestellte, und bald folgte die Akademie der Wissenschaften zu Budapest mit dem Auftrage einer Statue des Philosophen Leibniz. Beide Aufgaben löste der Künstler in der ihm eigenen Auffassung mit sicherer Hand. Die in würdevoller Ruhe thronende Gestalt König Wilhelms I. (Abb. 4) bringt in treffender Charakteristik und wundervoll abgeklärter Reinheit der geschlossenen Form den Gedanken des gerechten, ausdauernden Herrschers in seiner vornehmen Hoheit zum Ausdruck. Würdig reiht sich diesem Jugendwerk die in ihrer Rokokotracht charakteristisch aufgefaßte Leibniz-Statue (Abb. 5a u. 6) an.

Im Februar des Jahres 1870 wurde Siemering neben Professor Hagen mit der Ergänzung des die Gewinne und Behandlung der Metalle darstellenden Sandsteinfrieses betraut, den Schadow nach Entwürfen von Gilly für das alte Münzgebäude geschaffen hatte und der, für die ausgedehnte Fassade der neuen Münze an der Unter-



Abb. 14. Die Erhebung des deutschen Volkes. Fries von 1871. (Zu Seite 25 u. 27.)



Abb. 15. Die Erhebung des deutschen Volkes. Fries von 1871. (Zu Seite 27.)



Abb. 16. Die Erhebung des deutschen Volkes. Fries von 1871. (Zu Seite 25 u. 27.)

wasserstraße bestimmt, einer wesentlichen Ergänzung bedurfte. Daneben begann Siemering die Gruppe eines Fauns, der den kleinen Bacchus keltern lehrt (Abb. 7), und vollendete einen Tafelaufsatz für Ravenée. Außerdem arbeitete er an Grabreliefs für die Familie Schemionek und Singmann, die sich auf dem Matthäikirchhof zu Berlin befinden (Abb. 8). Trotz dieser Aufträge zögerte Frau Fortuna noch immer, zu ihm in den Wagen zu steigen, wie er Ende April an seine Braut Martha, die zweite Tochter des Regierungsrats Brausewetter in Potsdam schrieb, mit der er sich am Neujahrstage verlobt und deren Büste er vorher modelliert hatte (Abb. 9 u. 10). Da brachen jene gewaltigen politischen Ereignisse herein, die jede Kunstbetätigung lahm legten, die aber, wie sie der Grundstein deutscher Größe wurden, auch für Siemering der Ausgangspunkt zur Begründung zukünftigen Ruhmes werden sollten. Im Sommer war er im Begriff, nach angestrengter Arbeit Erholung zu suchen, als der Krieg ausbrach. Mächtig erwachte in ihm der Gedanke, ob er sich nicht dem Dienst des Vaterlandes stellen solle, obwohl eine Verpflichtung dazu für ihn nicht bestand, denn während der Arbeit an der für die Berliner Börse bestimmten Königsstatue war er auf Grund Königlichen Erlasses vom Militärdienst befreit worden. Im Juli 1870 schrieb er an seine Braut nach Leipzig: „Lange ist ein Volk nicht so aufgerüttelt worden, als das deutsche jetzt. Alles hat zu arbeiten aufgehört, denkt nur ans Draufgehen." „Friedrich Wilhelm III. wird nicht aufgestellt, Ausstellung vermutlich sistiert — ich glaube, auch für mich ist Patronen machen jetzt ratsamer als Kunstwerke." „Arbeit hält mich eigentlich nicht, mehr der Gedanke, daß ein Gang ins Feld oder zu den Johannitern jetzt passender wäre als Faulenzen in villegiatur. Nach der ersten Schlacht schon, meine ich, wird sich zeigen, wohin die Wage sinkt, und die möchte ich abwarten." Und im Anfang August schrieb er: „Du kannst dort keine Vorstellung von der Aufregung hier, von der Beklemmung der Leute haben, die nicht absolut in den Krieg müssen, und doch fühlen, daß dieser Kampf, da er um Tod und Leben Deutschlands geht, eigentlich ihre Beihilfe fordert. Jedermann fragt befremdet: Sie, weshalb denn Sie nicht mit? — Ich sprach alte Kerle, die sich mit gleichen Gedanken plagten."

Die Erfolge der deutschen Armee beruhigten den Meister. Er ging nach Wiesbaden, um für seine angegriffene Gesundheit Besserung zu finden. Nach der Rückkehr bemächtigte sich dennoch seiner, da infolge des Krieges im Kunstleben ein gänzlicher Stillstand eingetreten war, eine tiefe Niedergeschlagenheit und Hoffnungslosigkeit. „Ich glaube nicht," schrieb er im November 1870, „daß die Berliner Verhältnisse, die ich nun seit zehn bis zwölf Jahren kenne, sich so umgestalten, daß eine Verbesserung meiner Lage erwartet werden kann. Denke doch, wie wenig Leute hier, selbst wenn sie sich für Plastik begeistern würden, solche bezahlen können — dann interessieren sich von den fünf bis sechs, die in so reichen Geldverhältnissen leben, gewiß vier für Begas, und der letzte, der sich für meine strengere Weise einnehmen ließ, drückte mich arg. Einträgliche Regierungsaufträge gehen an die älteren Professoren, mir zahlt man für die Münzreliefs ...."

Inzwischen wurde eine Gruppe für Borsig: Nymphe, die den kleinen Bacchus tanzen lehrt, beendet (Abb. 11). Wie in der frühern Statue einer anmutigen Penelope von 1860 und in zwei Reliefmedaillons, die den Amor als losen Schalk im Streite mit der Göttin der Gerechtigkeit schildern, machte Siemering den frischen Versuch, den antiken Stoff durch realistisch genrehafte Auffassung zu beleben. Freilich lag des Meisters Stärke nicht in der Darstellung des Genrehaften.

Zu Anfang des Jahres 1871 wurde der Umbau des Lagerhauses in Berlin in Angriff genommen. „Billige Wünsche der Herren Bildhauer, die ihre Werkstätten in dem alten Bau hatten, sollen bei dem Umbau Entgegenkommen finden", schrieb er seiner Braut; das war eine erste Freude. Die früher entstandene Reifspielerin (Abb. 12) wird noch einmal durchgearbeitet und eine Skizze für die Humboldtdenkmal-Konkurrenz entworfen. Im März wurde durch den Tod des Professor Hagen die Verwalterstelle beim Rauch-Museum frei. Siemering meldete sich dazu, doch war anfangs die Aussicht auf Erfolg gering.

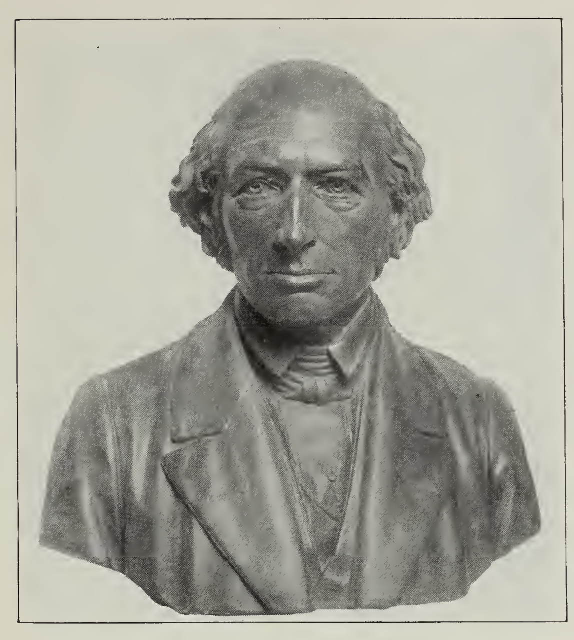


Abb. 17. Büste des Königsberger Politikers Jacoby. (Zu Seite 31.)*

Endlich nach Ostern kamen Anfragen wegen neuer Arbeiten. „Auch ein einziger Sonnenstrahl zeigt, daß sie noch lebt, die alte, gute Sonne," so schrieb er, und nun hob sich wieder seine Zuversicht. Der Auftrag, einen Tafelaufsatz für den Eisenbahnkönig Strousberg auszuführen, erging an ihn, und ferner entstanden mehrere Entwürfe zum Grabdenkmal für einen gefallenen jungen Offizier v. Lachmann, das für den Familienbesitz in Schlesien bestimmt war. Inzwischen hatte der Krieg mit dem glänzenden Siege der deutschen Waffen geendet, und der ersehnte Friede stand vor der Tür.

Als im Mai 1871 der König und Bismarck nach Berlin zurückkehrten und die Vorbereitungen zum Empfang des siegreichen Heeres ihren Anfang nahmen, da ließ die gute Sonne ihren vollen Schein auch auf Siemering fallen. Am 27. Mai schrieb er an seine Braut: „Soweit war mein Brief gediehen, da plötzlich stürmen Emmerich (damals Baumeister und sein Freund) und Baumeister Schmieden zur Tür herein und fordern mich auf, im Auftrage von Gropius und der Stadt ein 80 Fuß langes Relief für ein Siegesdenkmal, das den 16. Juni zum Einzug auf dem Lustgarten paradieren soll, aufs schnellste herzustellen. Denk' Dir meine Überraschung und später, als ich angenommen, meine Angst. — 35 Figuren von 8 Fuß Höhe in 14 Tagen, das ist keine Kleinigkeit und kann nur große Skizze werden, freilich auch das Beste für diesen Zweck. — Deutschlands Wehrkraft soll das Ganze darstellen, der Soldat in Verbindung mit dem Volk — noch nebelt es mir im Hirn, doch wird es schon klarer werden." Am 12. Juni schrieb er weiter: „Denke Dir, das Riesenrelief, von dem ich schrieb, wurde am ersten Feiertag komponiert, am zweiten skizziert und ist heute fertig (Abb. 13 bis 16). — Neun junge Leute engagierte ich (die Kerls haben alle wie die Löwen geschafft), ließ fünf große Tafeln von 6 Fuß Höhe und Breite machen, verteilte sie oben bei mir und unten in Hagens Atelier und ließ nun je zwei Jünglinge an jeder Tafel ein Stück Skizze aufbauen. Wie Pelotonfeuer hörte es sich an, wenn der Ton an die Bretter schlug. Natürlich mußte ich den ganzen Tag von einer Gruppe zur andern gehen, hier ein Bein zurechtrücken, dort einen Arm heben, der zu lahm aussah, dann den verschiedenen Köpfen Leben und Ausdruck geben usw. Deutschlands Wehrkraft war die Aufgabe. — In die Mitte stellte ich den Herold mit der Reichsfahne, der zum Kampf ruft. Zu ihm eilen von beiden Seiten kriegsgerüstete Soldaten, der Bayer neben dem Sachsen, der Württemberger mit dem Preußen Hand in Hand, alle Nationalitäten, daran schließen sich Abschiedsszenen. Dann stellte ich Invaliden ans Tor, gab auch einen Studenten, der eben eingekleidet worden, einen Schmiedegesellen dann mit seinem Meister, der nicht sehr erbaut ist, daß der erstere hochvergnügt den Soldatenrock anzieht; dann eine Landszene, wo der junge Bauer die Order erhält und die alte Mutter vom Vater getröstet wird usw. usw.; alle in verschiedenen Nationaltrachten, um anzudeuten, daß ganz Deutschland aufsteht, um Germania zu schützen."

Als die siegreichen Truppen in die kaiserliche Hauptstadt einzogen, hatten die Straßen Berlins strahlenden Schmuck angetan. Architekten, Maler und Bildhauer waren einmütig zusammengetreten und hatten eine künstlerische Dekoration von einer einheitlichen Gesamtwirkung trotz der fieberhaften Eile zustande gebracht, wie sie Preußen seitdem nicht wieder gesehen hat. Am Ende der Siegesstraße am Lustgarten vor dem Schlosse war auf einem hohen Sockel das kolossale Standbild der thronenden Germania aufgestellt, ihre wiedergewonnenen Kinder Elsaß und Lothringen mit mütterlicher Zärtlichkeit umfassend (Abb. 13). Nach einer Skizze von M. Gropius von Albert Wolff modelliert, war die fast 6 m hohe Germania nach dessen Hilfsmodell an Ort und Stelle von A. Dankberg ausgeführt worden. Den unteren schmaleren Teil des hohen Zylindersockels umzogen die allegorischen Figuren der Hauptflüsse Deutschlands, die, durch Delphingruppen getrennt, in hohen Reliefs von E. Walsleben dargestellt waren. Vorn war der Rhein sichtbar, Deutschlands Strom und nicht mehr Deutschlands Grenze; den breiten Teil füllte der schöne von Rudolf Siemering modellierte Fries des Auszuges der Truppen. Der darüber sich herumziehende Inschriftstreifen und Adler abwechselnd mit Reichswappenschildern bildeten die Bekrönung. Auf diesem Unterbau erhob sich in verjüngtem Maßstab ein zweiter zylindrischer Untersatz, der die Germaniagruppe trug und als Inschrift die Worte haben sollte: „Nährhaft und wehrhaft, von Korn und Wein, voll Stahl und Eisen, sangreich, gedankenreich, Dich will ich preisen, Vaterland mein!“ Diese Inschrift war leider mit der über dem Fries befindlichen in der Eile vertauscht worden. Hatte die innerste Neigung den Künstler bis dahin zur Idealbildnerei, in der sich maßvoller Humor mit sinnigem Ernst in klassischem Stilgefühl harmonisch verbanden, getrieben, so hatte Siemering in dem Fries alle klassischen Schulformeln abgeschüttelt und eine so eindringliche Sprache geführt, daß sie keines Kommentars bedurfte. In jenen frühen genrehaften Werken hatte Siemering die Überzeugung ausgesprochen, daß die Antike eine Lehrmeisterin von unvergänglicher Bedeutung ist; in

Abb. 18. Relief des Auszuges am Au-Tor zu Kassel. (Zu Seite 31.)*

jenem Fries jedoch dringt des Meisters richtige Erkenntnis durch, daß sich die nationalen Ideale des Volkes in antiken Erscheinungsformen wirkungsvoll nicht verkörpern lassen.

Der fast 19 m lange Fries schilderte in rhythmisch geordneten, ungekünstelten Gruppen lebensgroßer Gestalten aus allen Volksklassen die Erhebung Deutschlands. In echter Wahrheit und kraftvoller Realistik sah man das kampfbegeisterte Herbeieilen und rührende Abschiednehmen. Die nach Bismarcks Ausspruch: Einig im Frieden, einig im Kriege von Rudolf Löwenstein verfaßten Verse:

Nun ist die Kette wieder voll,
Weh' dem, der daran rütteln soll;
Wir lassen Pflug und Hammer,
Wir lassen Buch und Kammer,
In Arbeit einig und in Wehr
Mit Gott und unserm Kaiser!
Ein Volk, ein Haus, ein Heer!

hatte Siemering als Grundlage genommen und unter den erhebenden, seine Künstlerseele besonders beschwingenden Eindrücken ein Werk geschaffen, das nur aus tiefem Gemüt und patriotischem Herzen entspringen konnte. Hatte schon sein Schiller das allgemeine Interesse Berlins auf den jungen Künstler gelenkt, so machte ihn dieser Fries zum populärsten Berliner Bildhauer. Sein Name bekam jetzt einen durch das ganze Reich sich verbreitenden volkstümlichen Ruf.

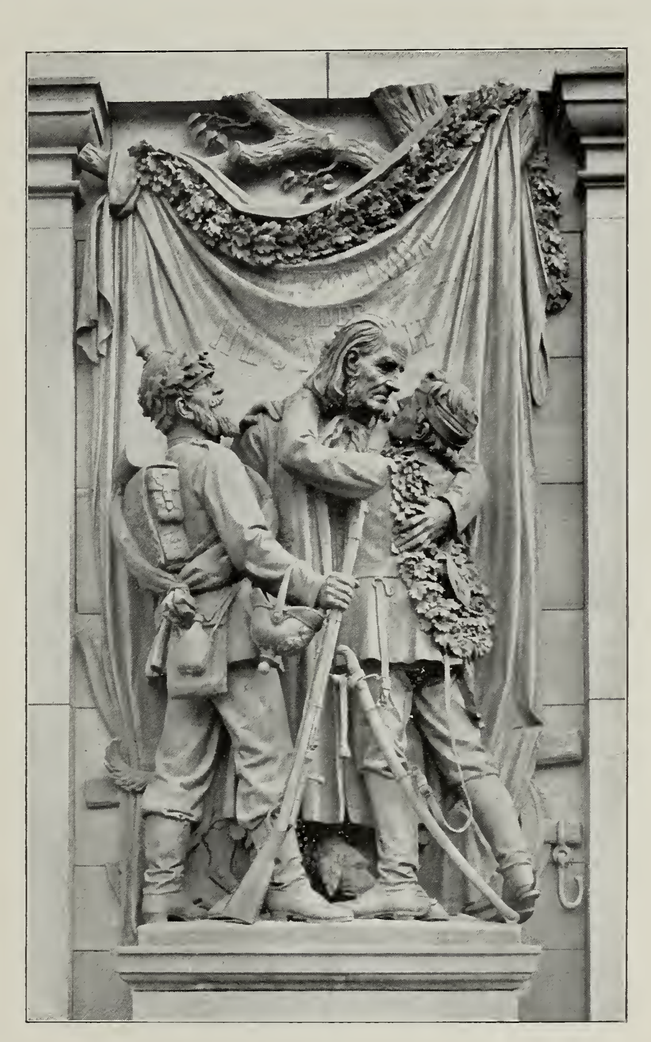


Abb. 19. Relief der Heimkehr am Au-Tor zu Kassel.
(Zu Seite 31 u. 32.)*

Zu dem Herold mit dem Reichsbanner, dessen gewaltige Trompetenstöße bis zu den fernsten Orten des Friedens ertönen, eilen alle Wehrkräftigen, Jünglinge und Bürgerväter, norddeutsche und süddeutsche Soldaten kriegsbereit herbei, um sich begeistert um das Reichsbanner zu scharen. Daran reihen sich auf beiden Seiten tief empfundene Gruppen. Der Landwehrmann nimmt Abschied von Weib und Kind (Abb. 14). Wie er noch einmal das Jüngste auf dem Arme der still und traurig den Kopf senkenden Mutter küßt, um mannesstark den Ausziehenden sich anzuschließen, und wie sich das andere Töchterchen an den Vater anklammert, ist eine durch wahre Einfachheit und Gefühlswärme rührende Gruppe von vortrefflicher Geschlossenheit. Ihr entspricht auf der anderen Seite eine ebenso schmerzliche Abschiedsszene (Abb. 16). Bis zum Tore hinaus ist das Mädchen mit dem Korbe dem Liebsten gefolgt. Einen Augenblick nur bleibt er noch zurück und tröstend umfaßt



Abb. 20. Denkmal Friedrichs des Großen in Marienburg. (Zu Seite 33—36.)

er sie, die bitterlich weinend ihr Gesicht mit der Hand bedeckt, als wolle er wehmütig lächelnd sagen, wie es in dem Liede heißt: Wisch ab Dein Gesicht, eine jede Kugel trifft ja nicht. Und hinaus geht es zu Kampf und Sieg unter den begeisternden Klängen der Wacht am Rhein, während der Schusterjunge Hurra rufend seine Mütze schwenkt. Die Rückseite des Frieses zeigt den Bruder Studio mit dem Cerevis auf dem Kopfe, wie er, Bücher und lange Pfeife im Stich lassend, sich den Säbel um den Waffenrock schnallt (Abb. 15). Ebenso überzeugt von seiner Notwendigkeit im Kampfe ist der kräftige Schmiedegesell, der, den Helm keck auf dem Kopfe tragend, sich die Uniform anzieht und seinem nicht erbauten Meister bedeutet, der Franzose solle ihm nur unter die Hände kommen. Daran schließt sich die Gruppe des schmucken Ulans, der, seinem Schatze die Liebe beteuernd, sein Pferd besteigen will, das schon ungeduldig mit den Hufen scharrt (Abb. 15). Den kaum erwachsenen Schüler, der ungeduldig den Segen des Geistlichen vernimmt, treibt es mit Sturmeswehen hinaus zum Kampf (Abb. 14), und auch der junge, an sein Zugtier gelehnte Landmann empfängt von dem Boten, dessen Stiefel der Hund ängstlich beschnuppert, die Einberufungsorder und muß vom Pfluge gehen. Der alten Mutter treten Tränen in die Augen, aber der brave Alte beruhigt sie, der Sohn dürfe dem Vater an Mut nicht nachstehen. Die Invaliden von 1813 jedoch lesen mit begeistertem Staunen den Aufruf des Königs: An mein Volk. Jetzt geht es wieder gegen den schon einmal besiegten Feind (Abb. 16).



Abb. 21. Figur Friedrichs des Großen vom Marienburger Denkmal. 1877. (Zu Seite 36.)*

Mit vollsten Vaterlandsgefühlen mußten die heimkehrenden Sieger diese ergreifenden, glühender Vaterlandsliebe entsprossenen Schilderungen begrüßen, die einer geschaffen, der



Abb. 22. Gottfried Schadow: Bronzestatuette Friedrichs des Großen im Hohenzollern-Museum zu Berlin. (Zu Seite 36.)*

zwar zu Hause geblieben, dessen patriotisches Herz ihnen aber überall gefolgt war. Welche Bewegung durchzittert diesen Fries! Väterliche Sorge und Trennungsschmerz, jugendliche Tatenlust und mannesmutige Begeisterung, stolze Erinnerung des Alters an die Heldentaten der eigenen Jugend!

Es war ein ungeahnter Eindruck, den dieser Fries in allen Schichten der Bevölkerung hervorrief; die schlichte und gemütvolle Sprache dieser allen vertrauten Gestaltenreihe fand lebhaften Widerhall in den erregten Gemütern, und einmütig erhob sich der Wunsch, das für den festlichen Augenblick geschaffene Werk nicht der Vernichtung anheim fallen zu lassen, sondern in Bronze festzuhalten als ein Abbild der großen Zeit für die kommenden Geschlechter. Für diesen zunächst mit Feuereifer aufgefaßten Gedanken fanden sich aber leider nicht die geeigneten Persönlichkeiten zusammen, um ihn mit Geschick und Energie zur Ausführung zu bringen. Ein Komitee trat zusammen, dem unter anderem die Herren von Keudell, Justizrat Simson, von Wurmb, Professor Curtius, Holtzendorff, Direktor Grunow angehörten; Monate jedoch vergingen, ehe es im November mit einem Aufruf zur Geldsammlung an das große Publikum hervortrat. Inzwischen wurden Albert Wolff und Siemering aufgefordert, neue Entwürfe für eine Figur der Germania allein, ohne Elsaß und Lothringen, vorzulegen. „Gewinne ich,“ schrieb Siemering im Dezember 1871, „so ruhe ich später auf Lorbeeren, falle ich, so wird das Bessere ausgeführt, und das ist gut.“ Nachträglich wurde wieder ein neuer Entwurf der drei Figuren verlangt; so zog sich die Sache in die Länge. Die Beiträge flossen wohl auch nur spärlich, denn als sich nach geraumer Zeit das Komitee auflöste und den ganzen Plan aufgab, war noch nicht ein Drittel der für das gewaltige Monument veranschlagten Kosten beisammen. Immerhin hätte die bereits aufgebrachte Summe von 40 000 Talern den Grundstock eines Kapitals für spätere Ausführung bilden können,

wenn sie erhalten und durch Zinsen vermehrt worden wäre. Ist es für uns nicht unverständlich, daß das Komitee, da die Quellen im Augenblick versiegt erschienen, den sonderbaren Ausweg wählte, den einzelnen Spendern ihre Beiträge zurückzugeben! So fiel der schöne Plan zur Ausführung des Werkes in sich zusammen, bis er schließlich für alle Zukunft begraben wurde. Wie der übrige in aller Eile nur aus leichtem Material hergestellte Schmuck unbeklagt hat beseitigt werden müssen, so wurde auch die Germaniagruppe, die aus Gips und Segeltuch über einem Holz- und Eisengerippe errichtet war und der Witterung noch am längsten Stand hielt, zerschlagen. Ging mit der Beseitigung des ganzen Denkmals von $12^1/_2$ m Höhe ein im Aufbau wenig geschmackvolles Werk zugrunde, so fiel damit bedauernswerterweise auch der herrliche Fries. Auch die später wiederholt gemachten Versuche, den Fries als Schmuck für andere Denkmäler zu benutzen, blieben erfolglos — eine Ironie des Schicksals, das Eintagswerken wie der Berolina auf dem Alexanderplatz ewiges Bestehen schenkte, während hier ein Meisterwerk ruhmlos beiseite gesetzt wurde. — Für das Original des Frieses im Lustgarten fand sich ein Käufer in der Person des Geheimen Kommerzienrats Warschauer, der es im Garten seiner Charlottenburger Villa aufstellen ließ, wo es, wenn auch unbekannt, bis auf diesen Tag sorgfältig vor dem Verfall geschützt wird.



Abb. 23. Figur Friedrichs des Großen vom Marienburger Denkmal. 1877. (Zu Seite 37.)*

Daß ein Denkmal, das die allgemeine Volksstimmung jener großen Kriegszeit wie in einem Brennspiegel so glücklich aussprach, einfach zugrunde ging, entspricht nicht der Würde des Volkes, das durch den Sieg sich so stolz erhob, entspricht auch nicht dem Werte des Künstlers und dem Danke, den man ihm schuldig war! Was man dem Künstler damit antat, das fügte man auf geistigem Gebiete sich selber zu. — Ein großes Ruhmesdenkmal, das dem gesteigerten nationalen Bewußtsein Ausdruck verlieh, dessen Anziehungskraft auf alle Volksschichten durch seine

packende Verständlichkeit gleich groß war, auf den Gebildeten wie auf den einfachen Mann, ließ sich das deutsche Volk ruhig nehmen! — Nur noch in kleinen Nachbildungen, die metallene Wein- und Punschbowlen umzogen, begegnete man vereinzelt dem Fries; sie geben jedoch, ebenso wie die Verkleinerungen desselben in gebranntem Ton, die für Görlitz 1873, für Kiel 1879 hergestellt wurden, den großen Eindruck des ursprünglichen Modells nicht wieder. Der Opferwilligkeit eines Patrioten ist die Ausführung des Görlitzer Reliefs zu danken, das auf einer kleinen Anhöhe die erste im deutsch-französischen Kriege von dem fünften Niederschlesischen Jägerbataillon eroberte Kanone im Halbkreis umschließt. Als dieser Tonfries schon sehr verwittert war, wurde ein Abguß in Bronze hergestellt. Dem Verlangen Siemerings, das Modell für den Guß unentgeltlich vorher durchmodellieren zu wollen, wurde, was unglaublich ist, aus Furcht, es könnte die Originalität des ersten Entwurfes genommen werden, nicht stattgegeben! Siemering verbat sich darauf, daß unter die Bronzenachbildung sein Name gesetzt würde, da diese, nach dem verwitterten Ton hergestellt, natürlich einen ganz anderen, entstellenden Eindruck gibt.

Im plastischen Sinne hat Siemering für seine Darstellung das Hochrelief verwendet. Von der unruhig malerischen Gestaltung des Barockreliefs hatte Rauch, nachdem Thorwaldsen vorher zur reinen Auffassung des antiken Flachreliefs zurückgekehrt war, sich abgewandt und ebenfalls den eigentlichen Charakter des Reliefs wiedererkannt, indem er in plastischer Weise wirkliches Leben, bewegt und ruhig, schilderte. Siemering hat den speziellen Charakter des plastischen Hochreliefs noch mehr betont, die Umgebung aber dabei geschickt soweit gekennzeichnet, als es für die Andeutung der Örtlichkeit notwendig ist. Mit der treu wiedergegebenen Wirklichkeit wurden die realistisch durchmodellierten Details in Einklang gesetzt. Die lebensfrische Anschauung, der glückliche Griff in das Volkstum, das nicht mit dem Auge des Sonntagskindes wie bei Ludwig Richter geschaut, sondern unmittelbar in schlichter, aber edler Auffassung als typisch in allgemein verständliche Form gebracht ist, sein feines Sichhineinleben in die Gefühle der Zeit, verkünden den fertigen Meister, der die Idee in ihrer Reinheit und Hoheit erfaßte und sie ohne Reflexion, den Kernpunkt treffend, mit sicherer Gestaltungskraft in die charakteristische Form goß. Indem der Künstler mit seiner Person selbst ganz zurücktrat, sprach der Gegenstand allein zum Beschauer.

Wer einen solch hohen Sinn für die Vaterlandsgefühle des Volkes hatte, dessen politische Stellung ließ sich unmöglich verkennen. Aber hatte man den jungen Meister



Abb. 24. Erster Entwurf zum Goethe-Denkmal für Berlin. 1872. (Zu Seite 38.)*



Abb. 25. Erster Entwurf zum Goethe-Denkmal für Berlin. 1872. (Zu Seite 38—40.)*

wirklich nicht verkannt, wenn man ihm zum Vorwurf machte, den damals weit bekannten Königsberger Politiker Jacoby, der mit seinen „Vier Fragen, von einem Preußen beantwortet" eine neue Verfassung verlangte, porträtiert zu haben (Abb. 17). Welcher Künstler würde heute Bedenken tragen, die Büste Bebels auszuführen? Würde man ihm deshalb einen Vorwurf in politischer Beziehung machen? Unsere Anschauungen haben sich völlig verändert. Was damals hochliberal war, würde heute für konservativ gelten. Auffällig aber ist es, daß Siemering niemals große Staatsaufträge bekommen hat.

Aus demselben Geiste echter Vaterlandsliebe wie der Fries entstanden auch in den Jahren 1873—1877 als Denkmal für den Krieg die aus je drei Figuren bestehenden Bronzereliefs des Auszuges und der Heimkehr am Au-Tor zu Kassel (Abb. 18 u. 19). Sie lassen in ihrer feinen Ausführung ahnen, mit welcher Lebendigkeit der Fries, wäre er ausgeführt worden, gewirkt hätte. Welch tiefe Auffassung spricht aus dem Relief: „Gott sei mit uns!" (Abb. 18). Dieser ernste Husar, dieser mutige Landwehrmann, die sich beide die Hände drücken, und dieser gottbegeistert die Fahne haltende Soldat sind keine schablonenhaften Figuren, die bloß in vorschriftsmäßige Uniformen gesteckt sind, sondern wirklich lebende und fühlende Menschen, vom reinsten Realismus geschaffen. Und wie rührend ist in dem Relief: „Gott war mit uns" das Willkommen in der Heimat geschildert (Abb. 19)! Der an der Stirn verwundete, aber mit Eichenlaub bekränzte

Sohn wird von dem alten Vater, dessen Gesicht die Spuren der kummervollen Sorge noch durchfurchen, umarmt, während sein treuer Kamerad in stolzer Freude beide betrachtet. Sie sind wahre Abbilder des wirklichen Lebens: so echt jede Falte der Uniform und jede Bewegung ist, so echt ist auch ihr Empfinden. Sorgfältig hatte Siemering seine lebenden Modelle zu diesen Gruppen gestellt.

Neben einer Reihe von Porträts für die Bibliothekschränke des Berliner Rathauses entstand auch im Anfang des Jahres 1871 ein Tafelaufsatz, der dem Admiral Prinz



Abb. 26. Zweiter Entwurf zum Goethe-Denkmal für Berlin. 1873. (Zu Seite 38—40.)*

Adalbert von Offizieren seiner Marine als Huldigung dargebracht wurde und die Form einer mit reich ornamentierten Schiffsschnäbeln geschmückten Säule hatte.

Die Überanstrengung im Sommer 1871 war nicht ohne nachhaltigen Einfluß auf des Künstlers Gesundheit geblieben; doch fand er in einem mehrwöchigen Aufenthalt in Bad Ragaz volle Erholung, und nachdem er im Herbst die neuen stattlichen Atelierräume hatte beziehen können und die Verwaltung des Rauch-Museums, die ihm nun doch zu seiner Freude übertragen war, übernommen hatte, beschäftigte er sich in den ersten Friedensjahren intensiv mit dem ausgeschriebenen Entwurf für das Berliner Goethe-Denkmal. Auch von außen her wandte man sich mit Aufträgen an den Meister, so

daß mit der ersten Goethe-Konkurrenz der Entwurf für das Friedrich-Denkmal, das er für Marienburg ausführte (Abb. 20), zusammenfällt.

Als im Jahre 1872 die Provinz Westpreußen die Hundertjahrfeier der Vereinigung mit Preußen beging, wurde in Marienburg, der ehemaligen Residenz des Deutschritterordens, der Grundstein zu einem Denkmal Friedrichs des Großen gelegt. Drei bekannte Berliner Bildhauer, Siemering, Süßmann-Helborn und Wilhelm Wolff, wurden zur Einsendung von Konkurrenzskizzen aufgefordert. Um Friedrich den Großen als Förderer und Vollender der einst von den Deutschherren begonnenen



Abb. 27. Schaper: Goethe-Denkmal in Berlin. (Zu Seite 41.)

Kultivierung Preußens zu verkörpern, verlangte man ein überlebensgroßes Standbild des Königs auf einem Postament, das als Eckfiguren die vier hervorragendsten Ordensmeister Heinrich von Salza, Siegfried von Feuchtwangen, Winrich von Kniprode und Markgraf Albrecht von Brandenburg umgeben sollten. Gleichsam auf den Schultern dieser Vorgänger stehend, sollte der große König gedacht sein.

Die Vereinigung der Ritterfiguren mit der charakteristischen Gestalt Friedrichs, wurden sie im historischen Sinne individuell aufgefaßt, bot erhebliche Schwierigkeiten, wenn die Hauptfigur des Denkmals in der Wirkung nicht beeinträchtigt werden sollte. Wurden die Ordensmeister nur dekorativ behandelt, wie es einer der Mitbewerber tat, so verloren sie neben der Statue des Königs ihre selbständige Bedeutung, und somit war die Aufgabe in ihrem Kern nicht gelöst. Fanden sie aber auf vorgeschobenen

Postamenten ihre Aufstellung, mußte die Einheit des Denkmals gestört werden. Mit Rücksicht auf das vom Komitee festgesetzte Programm und in Hinblick auf die alte gotische Marienburg, vor der Friedrich der Große als ein Markstein der historischen Entwicklung Preußens stehen sollte, entwarf Siemering ein Postament aus gotischen Architekturformen, an dem auf vorspringenden Sockeln unter gotischen Baldachinen die vier ritterlichen Ordensmeister so stehen, daß sie, obwohl nur um ein Viertel kleiner als die Königsfigur, dieser dennoch ihre selbständige Bedeutung lassen. So steht Friedrich als Vertreter der Zopfzeit für sich allein über den mittelalterlichen Figuren der Hochmeister, welche die Saat ausgestreut hatten, deren Frucht er erntete, ähnlich wie Rauch entsprechend in der Skizze für das Nürnberger Dürer-Denkmal einen gotischen Sockel entwarf, um damit anzudeuten, daß Deutschlands erster Maler, aus der Gotik hervorgehend, sich über die mittelalterliche Tradition hinaus zur Renaissancekunst erhob.



Abb. 28.
Luther-Denkmal in Eisleben. 1883.
(Zu Seite 45.)

Der ersten Skizze Siemerings entspricht im wesentlichen das vollendete Denkmal, dessen figuraler Teil von Gladenbeck in Bronze gegossen und dessen architektonischer Aufbau von Kessel und Röhl in tiefgrünem schwedischen Granit ausgeführt ist. Die auf den Blätterkapitälen der dünnen Säulchen ruhenden Baldachine ziehen die Gestalten der Ordensmeister nicht gar zu sehr in das Postament hinein und lassen sie so weit aus dem einschließenden architektonischen Rahmen heraustreten, wie es die Figur des Königs, der über allen dominieren mußte, zuließ. Aber wenn auch dieser Aufbau tief durchdacht ist und der Kunstauffassung der damaligen Zeit völlig entsprach, so können wir ihn heute, nachdem sich unsere Anschauungen über Monumentalarchitektur so gewandelt haben, nicht mehr als glücklich bezeichnen. Er hat für uns, wenn der Ausdruck erlaubt ist, etwas Ofenartiges. Aber wer verstand in jener hellenistischen Zeit im feinen gotischen Stilsinne zu bauen? Man betrachte nur darauf hin selbst Schinkels gotische Entwürfe! Seitdem Rauch seinen Kant in Königsberg und seinen Max Joseph in München auf solche hohen Postamente gesetzt hatte, wurden diese, ähnlich wie Rauchs Mantelfiguren, in der Folgezeit schier unerschöpflich, und die Rauch-Schüler vermochten sich nur schwer von ihnen freizumachen. Ohne das Postament wirkt für mich die Königsfigur am besten; allein der Meister hatte den Auftrag programmgemäß ausführen müssen.

Die Ordensmeister am Postament sind lebensvoll beseelte, charaktervolle Individualitäten von echt historischem Gepräge. In ihrer Zusammenstellung geben sie in knappen, prägnanten Zügen ein geschichtliches Entwicklungsbild des Deutschritterordens. Der die Größe des Ordens begründete, Hermann von Salza, steht in Kettenpanzer und Waffenrock mit breit zurückgeschlagenem Mantel da, als ob er, die Linke auf den Schild stützend, in der Rechten eine Urkunde haltend, die schwere Aufgabe der Kolonisierung überdenke. Sein etwas vorgebeugtes, sinnendes Antlitz wird von langem, glattem Haar umrahmt. Auf ihn folgt der rauhe Siegfried von Feuchtwangen als trotzig dreinblickender Kämpfer, das Schwert kampfgerüstet auf den Boden stemmend. Mit ihm begann die Zeit der



Abb. 29. Luther vom Eislebener Denkmal. 1883. (Zu Seite 45.)

blutigen Kämpfe und des zähen Vordringens gegen die hartnäckigen Feinde. Ein Abbild des kraftvollen Gebieters, des Beschützers von Recht und Gesetz, des Förderers von Handel und Wissenschaft, reiht sich Winrich von Kniprode an, unter dem der Orden seine höchste Blüte erreichte. Der Ausdruck stolzer, selbstbewußter Freude über den sichern Besitz liegt auf seinem Antlitz. Die vierte, auf der Abbildung sichtbare Figur (Abb. 20) ist Markgraf Albrecht von Brandenburg mit dem vorgestreckten Kommandostab. Dieser erste weltliche Fürst Preußens, der das Land in ein erbliches Lehen verwandelte und es für den Hohenzollernstaat gewann, ist als prächtiger Typus der Reformationszeit aufgefaßt. Von der historischen Bedeutung der Ordensmeister ausgehend, wußte Siemerings schöpferische Gestaltungskraft aus ihnen, obwohl für die ersten keine Porträtstiche vorhanden waren, in phrasenloser Selbständigkeit und mit sicherm Formgefühl markige und individuelle Gestalten zu schaffen.



Abb. 30. Disputation zwischen Luther und Eck.
Relief vom Luther-Denkmal zu Eisleben. (Zu Seite 46.)

Die charaktervolle Königsgestalt aber erst hat einen so hohen künstlerischen Wert, daß sie in der Geschichte der Berliner Skulptur eine hervorragende Stelle einnimmt (Abb. 21). Mit der Auffassung dieser Figur des alten Fritz schloß sich Siemering direkt Gottfried Schadow an, dem ersten großen Meister der Plastik zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, dessen künstlerische Qualität viel höher als die des damals so sehr vergötterten Thorwaldsen steht. Schadow hatte in dem Stettiner Denkmal von 1793 den König in der historischen Kleidung dargestellt, ihm aber, um den Eindruck dürftiger Konturen in der untersetzten Figur zu vermeiden, mit Bedacht den nach hinten zurückgeschlagenen Hermelinmantel um die Schultern gehängt. Den Realismus hatte er durch die markanten Züge, den festen Blick und die energische Haltung des Kopfes gesteigert. Eine im Hohenzollern-Museum zu Berlin befindliche kleine Bronzefigur Friedrichs des Großen stellt den König so dar, als gehe er mit seinen Windspielen im Park Sanssouci spazieren, und übertrifft das Stettiner Denkmal, das Schadow selbst zu seinen gelungenen Arbeiten nicht zählte, in der freieren Wiedergabe der natürlichen Erscheinung (Abb. 22). Eine innerliche Größe und Monumentalität liegt in dieser

Statuette, die Siemering in seinem Atelier im Abguß besaß. Dieser hat meines Erachtens den großen König in scharfen Zügen noch mehr durchgeistigt als Schadow und als wirklich historisches Abbild dargestellt. Menzels Bilder vom alten Fritz sind nicht charakteristischer und überzeugender. Das Antlitz kaum merklich zur Seite gewandt, faßt der König das klar erkannte Ziel scharf ins Auge, jede Wendung der Ereignisse beobachtend (Abb. 23). Während die Rechte den Krückstock fest auf den Boden gestemmt hat, scheint es, als wolle die herabhängende Linke sich im nächsten Augenblick krümmen. Hier steht der große Feldherr, dessen energischer Wille kräftig und für jeden sofort deutlich erkennbar ausgedrückt ist. Bei Rauchs Friedrichs-Denkmal Unter den Linden in Berlin kam nach den vielen fast zwanzig Jahre währenden Änderungen nur der alte Fritz heraus, der sich schwer auf seinem Pferde zu halten vermag. Stände Siemerings

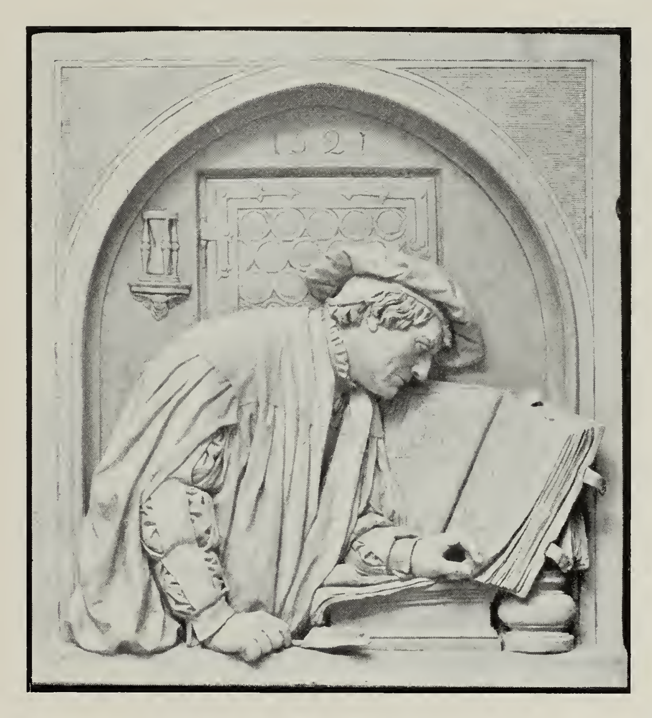


Abb. 31. Luther auf der Wartburg.
Relief vom Luther-Denkmal zu Eisleben. (Zu Seite 46.)

Marienburger Friedrich in Berlin, würde diese Figur im besten Sinne volkstümlich geworden sein. Sie ist die vollendetste plastische Darstellung des großen Königs, weil sie nach Treitschkes Forderung den energischen historischen Moment verkörpert. Ist es gerechtfertigt, nach solchen von Schadow und Siemering geschaffenen Vorbildern Friedrich den Großen in der Siegesallee jugendlich aufzustellen? Kommende Generationen werden sich diese verfehlte historische Auffassung nicht aufzwingen lassen; sie werden zu dem zurückkehren, worüber man sich künstlich hinwegsetzen zu können vermeinte. Wie aber soll man es deuten, daß die Jury der Berliner Kunstausstellung von 1873 Siemerings Friedrichs-Modell zurückwies, während der Meister ein Jahr darauf für die in Bronze ausgeführte Figur die kleine Medaille erhielt?

In den ersten Friedensjahren war Siemering mit großem Mute an den Entwurf zum Goethe-Denkmal gegangen, so daß er im März 1872 schreiben konnte: „Goethe wird anständig und macht mir Spaß, der Kerl gelang mir auf den ersten Wurf, und dafür muß man den Musen dankbar sein.“ Auf die allgemeine Konkurrenz folgte im

folgenden Jahre eine engere zwischen Calandrelli, Donndorf, Schaper und Siemering. Die beiden ersten Künstler kamen in dieser zweiten Konkurrenz Schaper und Siemering gegenüber nicht mehr zur Geltung, denn diese beiden hatten noch einmal ihre ganze künstlerische Kraft aufgeboten. Aber auch diesmal hatte Siemering mit seinem Entwurf, der, wäre er ausgeführt worden, eins der schönsten Monumente für den Altmeister geworden wäre, kein Glück (Abb. 26). In je zwei großen Entwürfen hatten Schaper und Siemering vom ersten Modell das beibehalten, was nach dem Urteil der Kritik und nach ihrer eigenen Empfindung besonders hervorragend war. Im Bewußtsein, eine bedeutende künstlerische Leistung vollbracht zu haben, hatte Siemering zunächst seinen ersten Entwurf noch einmal so ausgestellt, wie er gewesen war (Abb. 24), an einem zweiten aber all die Änderungen vorgenommen, die die Kritik angeraten hatte. Die



Abb. 32. Luther im Kreise seiner Familie.
Relief vom Luther-Denkmal zu Eisleben. (Zu Seite 46.)

beiden stehenden Sockelfiguren, die trotz ihrer gedrungenen Erscheinung zu hoch über den Sockel hinausragen und deshalb die Wirkung der thronenden Goethe-Figur beeinträchtigen (Abb. 25), hatte Siemering fortgelassen und den Sockel noch einfacher gestaltet. Goethe selbst war in der Beinstellung verändert worden. Ferner war die als Hintergrund benutzte Rückwand der halbkreisförmigen Bank um die Breite des oben befindlichen Reliefstreifens, der nur angedeutet war, erniedrigt und nur durch gut darauf passende Kandelaber belebt. Durch diese wohldurchdachte Vereinfachung gewann jene herrliche, thronende Goethe-Statue in ihrer antiken Auffassung und feierlichen Haltung noch an Bedeutung (Abb. 26). Sie ist eine Leistung ersten Ranges.

Die vorhandenen Denkmäler, die Goethe monumental darstellen, waren von Steinhäuser und Rietschel geschaffen. Beide sind Ausdrücke der Zeit, in der sie entstanden sind. Schon zu Lebzeiten wurde Goethe in historisch-symbolischer Gestalt gedacht. Dem Meister selbst sagte zu der Entwurf Bettina v. Arnims, den Steinhäuser in einer Kolossalstatue ausgeführt hat. Goethe erscheint in olympischer Gestalt, deren

Stimme, wenn sie sie erhöbe, allen erdbewohnenden Menschen hörbar würde. Jene jupiterhafte Auffassung und jene heroische Kraft stehen mit Goethes antiker Richtung im besten Einklang. Rietschels realistischer Sinn formte den großen Dichter im Zeitkostüm, indem er sich um die Klage der Ästhetiker, es sei einfach unwürdig, einen Denker in Hose und Rock darzustellen, nicht kümmerte. Da er mit der äußern Realistik Tiefe und Feinheit der Auffassung verband, ist diese Lösung der Kostümfrage für die Folgezeit mustergültig geworden. An Goethe-Porträts fand Siemering die Büsten von David d'Angers, Trippel und Rauch vor. Hatte der letzte sich streng an die Wirklichkeit gehalten und sich nur in der glatten Bildung des Augapfels ohne eingemeißelten Augenstern an die Antike angelehnt, so hatte Trippel den angenehmen, immerhin aber seinen Reiz verlierenden Versuch gemacht, Goethe apollohaft und jugend-



Abb. 33. Allegorie der siegreichen Reformation.
Relief vom Luther-Denkmal zu Eisleben. (Zu Seite 47.)

lich schön darzustellen. Diese Idealisierung steht im Gegensatz zu der derben Realistik des französischen Bildhauers David, dem Goethe in Weimar für eine Kolossalbüste gesessen hatte. Welchen Standpunkt nimmt nun unser Urteil über diese Werke ein?

Ein Porträt hat die individuellen Züge eines Mannes zu geben, wie ihn die Mitlebenden sahen; eine Statue muß ihn so darstellen, wie seine historische Bedeutung in der Phantasie der Nachwelt fortlebt. In Büsten dürfen wir deshalb selbst Eigentümlichkeiten der Gesichtsbildung wiederzuerkennen verlangen; bei Statuen dagegen, die nur wie eine Hülle die geistige Kraft des Dargestellten umschließen sollen, würde die Wiedergabe von körperlichen Zufälligkeiten den großen Umriß beeinträchtigen, wie er sich ins Herz des Volkes eingeprägt hat. Einfach müssen die großen Linien der Gestalt gezogen sein, so daß sie die geistige Bedeutung des Mannes desto klarer widerspiegeln. Trippels Goethe-Büste ist zu sehr im antiken Sinne verallgemeinert. Die ganze Statue durfte wohl antik idealisiert werden, aber nicht der Kopf allein. Das Steinhäuser-Monument drückt in der olympisch thronenden Haltung Goethes literarische Bedeutung

und Geschmacksrichtung aus. Klingers vielbewunderten Beethoven halte ich in dieser Auffassung für verfehlt, weil in seinem Tonreich Hellenismus eine ungleich untergeordnetere Rolle spielt.

Siemerings auf den ersten Wurf gelungenes Goethe-Standbild wirkt auf uns so überzeugend, weil er aus der Steinhäuserschen, Trippelschen und Rietschelschen Auffassung das herausnahm und miteinander verschmolz, was uns Modernen am meisten zusagt (Abb. 26). Von Trippels Büste übernahm er den Apollotypus und formte einen wundervollen Goethe-Kopf, der aber doch noch der Wirklichkeit treu genug bleibt, um als Porträt gelten zu können. Aus Steinhäusers Monumentalgestalt, die wie ein Gott thront, floß in Siemerings ebenfalls sitzende Goethe-Statue die herrliche feierliche Haltung ein, aber statt des Nackten vereinigte er die Zeittracht, die Rietschel eingeführt hatte, mit der idealen Auffassung von Goethes geistiger Bedeutung.

In der Absicht zu bessern hatte Siemering die Figur des ersten Entwurfes ein wenig verändert (Abb. 25 u. 26). Die Bewegung der Beine ist jetzt umgekehrt wie früher, der linke Fuß ist jetzt vorgesetzt, während der rechte unter den Sessel zurückgezogen ist. Die rechte Hand hält keinen Griffel mehr, sondern macht jene Bewegung, die die dichterische Gedankenarbeit unwillkürlich begleitet oder, wie Goethe sich in den römischen Elegien trefflich ausdrückte, des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand taktiert. Diese leichte und freie Bewegung der Hand wirkt lebendiger und ausdrucksvoller, als wenn sie den Stift festhalten würde. Zu der Großartigkeit der Ruhe in der Erscheinung paßt gerade diese Unwillkürlichkeit der Bewegung, weil sie die poetische Erregung des Dichters und zugleich die Sicherheit in der Reimbildung andeutet. Zusammen mit dem vereinfachten neuen Postament würde diese Statue ein Denkmal gegeben haben, wie es mit Ausnahme des Rietschelschen Lessings in ganz Deutschland von keinem Dichter oder Denker existiert. Die damalige Jury aber —

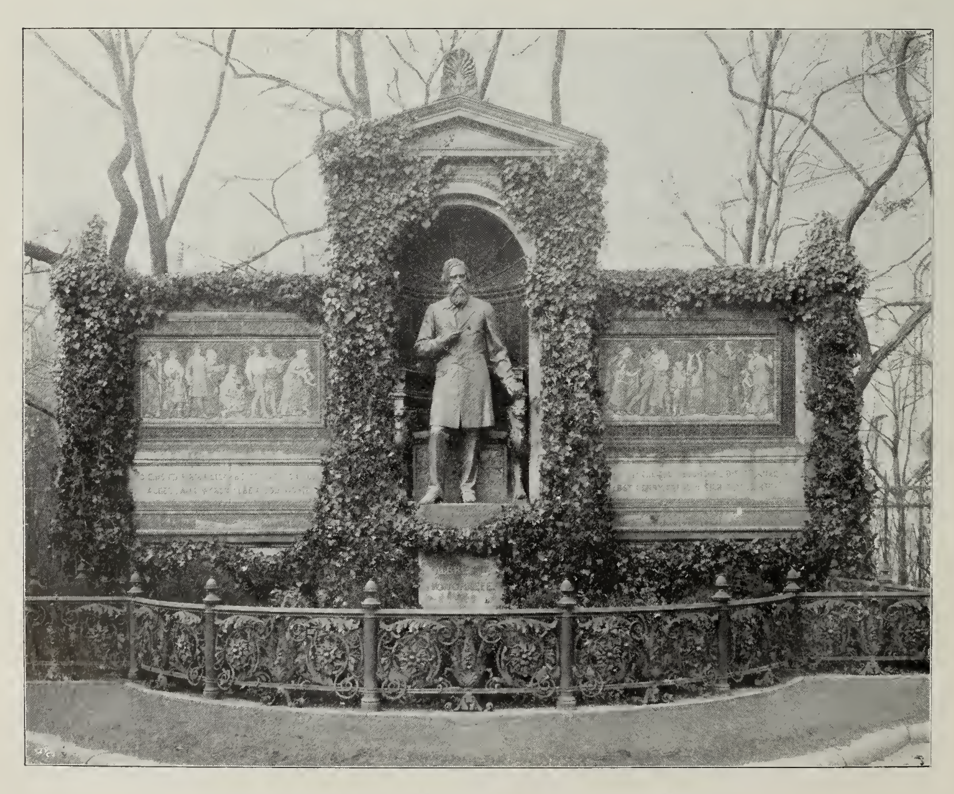


Abb. 34. Das Gräfe-Denkmal in Berlin. (Zu Seite 48.)

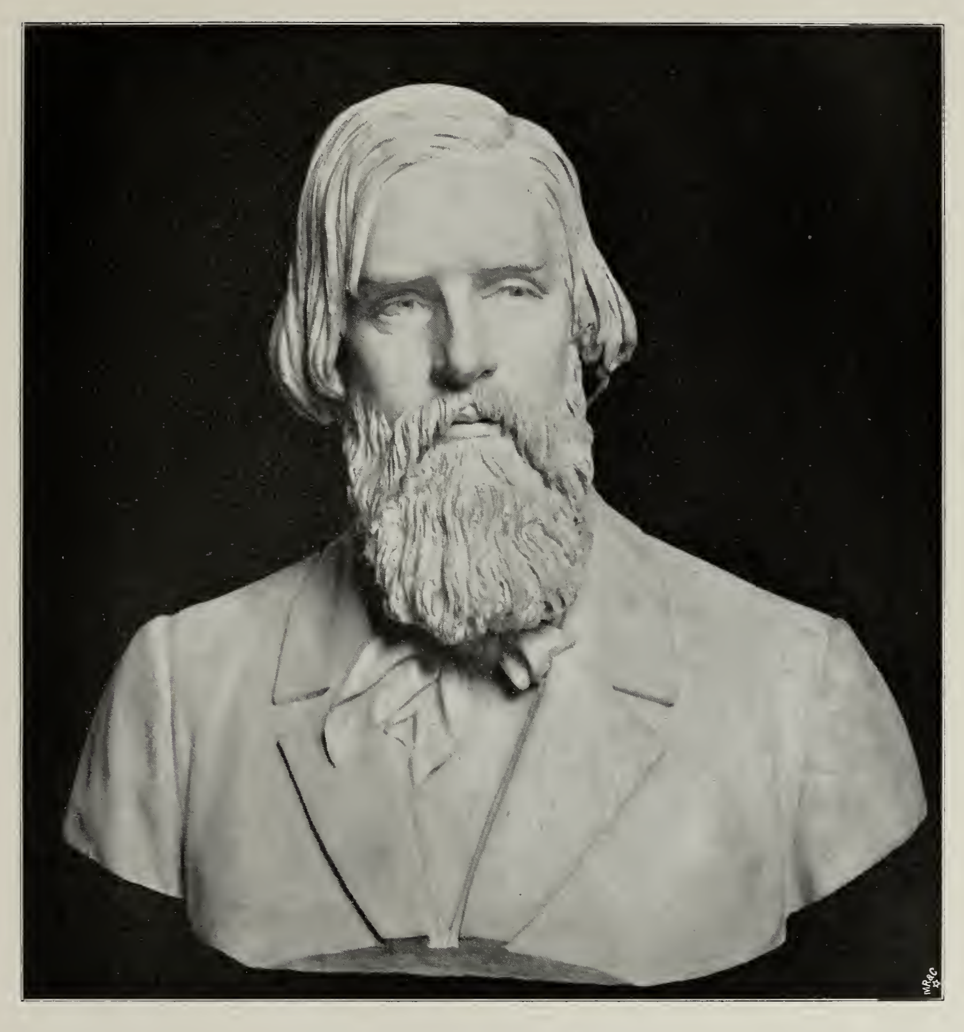


Abb. 35. Büste Gräfes. (Zu Seite 53.)*

hatte sich für das ursprüngliche Postament Schapers mit dessen stehender Goethe-Statue entschieden.

Statt der zu großen Jugendlichkeit der Goethe-Figur des ersten Entwurfs, die an den Straßburger Studenten denken läßt, hatte Fritz Schaper, indem er unter Zugrundelegung der ältern Goethe-Porträts sich besonders der Rauchschen Büste anschloß, Goethe in reiferem Alter verbildlicht (Abb. 27). Außer manchen hübschen Motiven war die Haltung der linken Hand mit dem Buche, welche leicht vornüber hing, von glücklicher Wirkung, während sich das Gegenteil von dem schlaff mit dem Stifte in der Hand herabhängenden rechten Arm sagen ließ. Auch bei dieser zweiten Statue hatte Schaper ebenso wie bei der ersten jugendlichen auf den Mantel verzichtet, den er später bei der Ausführung des majestätisch stehenden Goethe wirksam verwendet hat. Indem dieses Denkmal zusammen mit Siemerings strengerer Kunstweise den besten Abschluß der durch Rauch begründeten Schule kennzeichnet, war scheinbar eine dem Begas entgegengesetzte Kunstrichtung siegreich neu entstanden. Zugleich aber bekunden die Sockelfiguren den fortwirkenden Einfluß des Schiller-Denkmals von Begas, der in der ersten Goethe-Konkurrenz von 1872 sich ebenfalls mit einem Modell beteiligt, mit seiner sitzenden Goethe-Figur aber

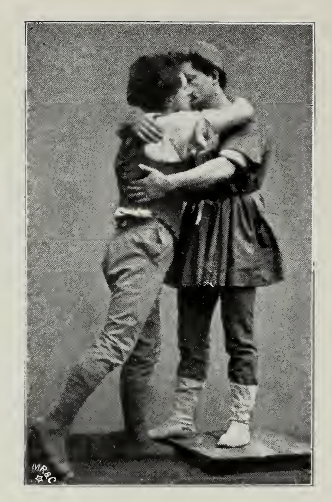




Abb. 36. Modelle für den Fries am Gräfe-Denkmal. (Zu Seite 54.)

keineswegs die hohe Bedeutung des Dichters ausgesprochen hatte. Schapers Goethe-Denkmal dagegen zeichnet sich durch die glückliche Gesamterscheinung und die gegenseitige Durchdringung der Sockelfiguren mit der Porträtstatue aus, so daß beide zu einer plastisch geschlossenen Einheit verbunden sind.

* * *

Die gescheiterte Hoffnung auf die Ausführung des Goethe-Denkmals, in das Siemering sich mit innigster Liebe versenkt hatte, auch nach der zweiten Konkurrenz, schlug ihm eine tiefe Wunde und schmerzte ihn weit mehr, als der Zerfall des Germania-Denkmalplanes. Während er noch unter den trüben Eindrücken der Enttäuschung stand, erging an ihn aus Wien unter der Hand, vermittelt durch Professor v. Eitelberger, die Aufforderung, eine Professur an der dortigen Akademie zu übernehmen. Eine gesicherte Existenz und lohnende Aufträge winkten ihm dort, ohne Zweifel eine große Versuchung gegenüber dem ungewissen, kümmerlichen Dasein, das dem Künstler bisher die Heimat geboten hatte. Allein die Liebe zum Vaterlande, die allzeit ein wichtiger Faktor in seinem Gemütsleben geblieben war, siegte über das verlockende Anerbieten: er lehnte ab. Und nie hat er



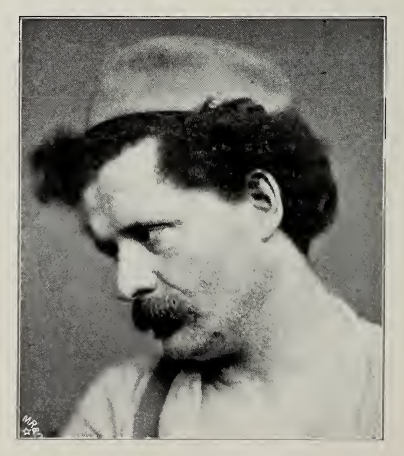


Abb. 37. Modelle für den Fries am Gräfe-Denkmal. (Zu Seite 54.)



Abb. 38. Relief am Gräfe-Denkmal zu Berlin. (Zu Seite 54.)

dies bereut in der zunehmenden Erkenntnis, daß es ihm nicht gelungen wäre, in der Fremde innerlich festzuwurzeln.

Im September 1872 verheiratete sich der Meister mit Martha Brausewetter (Abb. 9 u. 10). Die ersten Ehejahre waren aber mehrfach durch Krankheit, die ihn monatelang ans Lager fesselte, getrübt. Erst im Frühjahr 1876 fand er nach langer Prüfung die alte Frische und Schaffenskraft wieder. Doch waren gerade in dieser kritischen Zeit die Entwürfe für die Reliefs in Kassel (Abb. 18 u. 19) und für das Leipziger Siegesdenkmal (Abb. 51) entstanden. Mit seiner Skizze hatte er in der Konkurrenz von 1874 über Schilling und Donndorf gesiegt und nach fünf Jahren war der Kontrakt abgeschlossen worden. In das Jahr 1876 fiel ferner die Konkurrenz für das Luther-Denkmal (Abb. 28) in Eisleben mit Schaper und Keil, und der Entwurf für das Berliner Gräfe-Denkmal, das ihm im Frühjahr desselben Jahres ohne Konkurrenz übertragen wurde (Abb. 34).

Bezeichnend für Siemerings Bescheidenheit ist das Antwortschreiben, das er auf die Aufforderung zu der Konkurrenz für die Luther-Statue an die Stadt Eisleben schickte.



Abb. 39. Relief am Gräfe-Denkmal zu Berlin. (Zu Seite 54.)



Abb. 40. Einzug der Prämonstratenser.
Relief am Denkmal auf dem Marienberge bei Brandenburg. 1880. (Zu Seite 55.)

Wenn sich Leute zu einem Komitee zusammenfinden würden, das „niemand zuliebe und niemand zuleide" urteile, wolle er einen Entwurf senden, wenngleich er sich nicht verhehle, „wie schwierig es ist, nach dem Wormser Denkmal etwas Neues, Würdiges zu erfinden". Anfangs waren die Meinungen geteilt, ob Siemerings oder Schapers Entwurf vorzuziehen sei. Einige Berliner Zeitungen entschieden sich für Schapers Entwurf, obwohl dieser künstlerisch geringer als der Siemeringsche sei und diesem an Originalität nachstehe; dennoch aber verdiene der erstere den Vorzug, weil Schaper die Empfindung des deutschen Volkes in erster Linie berücksichtigt habe, während Siemering den „Kulturkämpfer", der sich zornig vom Papste lossagt, dargestellt und somit die „Bekenntnisfreudigkeit" in der Gestalt Luthers, wie das Volk ihn auffasse, nicht ausgedrückt habe. Schaper aber wich, wenn man sein eingeliefertes Modell auch keine bloße Kopie nennen darf, von den drei von Rietschel für das Wormser Denkmal entworfenen Skizzen nicht sehr ab.



Abb. 41. Aufnahme der Salzburger Vertriebenen.
Relief am Denkmal auf dem Marienberge bei Brandenburg. 1880. (Zu Seite 55.)

Rietschels Luther in Worms wird fraglos das großartigste Denkmal des Reformators bleiben. Das hoheitsvolle ideale Pathos und das dauernde felsenfeste Vertrauen, das die Prachtfigur durchströmt, entspricht der Anschauung des evangelischen Volkes. Sie zu übertreffen war nicht gut möglich, und einen neuen Ausdruck für den Reformator zu finden, nur desto schwieriger, wie Siemering selber gestand. Und dennoch gelang es Siemerings tiefem Verständnis für Luthers Wesen, eine Gestalt von echt populärer Haltung zu schaffen, die schlichte Größe in der Erscheinung mit kraftvoller Wahrheit und zielbewußter Entschlossenheit vereinigt.

Das zwischen 1878 und 1883 ausgeführte Standbild blieb der im Jahre 1876 eingelieferten originellen Skizze in den wesentlichsten Einzelmotiven treu (Abb. 28). Um die ungeheuere Wirksamkeit Luthers in ihrer Tiefe zu verbildlichen, hob Siemering als dessen Wesens innersten Kern die bis zum Äußersten entschlossene Gewissenhaftigkeit und Wahrheitsliebe und den Mannesmut, ohne Bedenken einen Schritt zu tun, vor dem alle andern zurückgebebt hätten, hervor. Im Lossagen vom Katholizismus und zugleich im Aufbau der neuen Kirche liegt Luthers historische Bedeutung. Die Kündigung des Gehorsams gegen Papst und Konzilien ist in Luthers Leben „die schwerste, größte und erfolgreichste Tat gewesen" und deshalb würdig, „zu ihrer Verherrlichung für sich allein ein Monument in Anspruch zu nehmen", so äußerte sich Rietschel als er der Person Luthers allein ein Monument setzen wollte, ehe der Plan erweitert war, ein Denkmal der Reformation zu errichten.



Abb. 42. Der Sieg. In der Reichsbank zu Berlin. Um 1880. (Zu Seite 55.)*

Mit der Rechten die zerknitterte Bannbulle packend, um sie von sich weg ins Feuer zu schleudern, mit der Linken aber die Bibel fest gegen die Brust drückend, steht der Mann von mächtiger Energie da, mutvoll entschlossen, nicht einen Fingerbreit zurückzuweichen (Abb. 29). So ist in der erregten Haltung die Protestation ausgedrückt, aber, ohne die monumentale Ruhe der Gestalt zu zersplittern, auch zugleich die feste Zuversicht des Reformators. Indem Luther den Kampf gegen Rom durch die Vernichtung der Bannbulle beginnt, ist die Bibel die Quelle der evangelischen Erkenntnis und des Aufbaues für die Reformation. Da durfte allerdings dieser historisch gefaßte Luther nicht mehr den traditionellen Typus tragen, der auf das bekannte

Holzschnittporträt von Kranach zurückgeht. Dem jugendlichen Luther gab Siemering deshalb das Gesicht, wie er nach den vorhandenen jugendlichen Porträts damals wirklich aussah, als er die Bannbulle verbrannte. Kranachs Kupferstiche von 1520 und 1521 dienten daher als Grundlage. In Verbindung mit der Porträtwahrheit aber belebte Siemering diese originale Figur durch so viel überzeugende Kraft und wundervolle künstlerische Schönheit, daß Schadows Wittenberger Standbild, das eine wärmere Empfindung nicht zu erwecken vermag, im Vergleich zu der markigen Lebendigkeit dieser energischen Statue sogar nüchtern erscheint.

Die vier Reliefs am Sockel, im engsten innern Zusammenhang mit der Hauptfigur stehend, zeigen Luther in seinem Werden. Das Relief der rechten Sockelseite enthält die Disputation zwischen Dr. Eck und Luther, wie er den auf ihn einredenden Gegner, der stolz auf die Macht seiner Beredsamkeit ist, auf die heilige Schrift als Grundlage seines Glaubens verweist (Abb. 30). Der Gegensatz, der in dem listigen, schadenfroh triumphierenden Antlitze Ecks und dem unerschütterlich offen und ernst blickenden Gesicht Luthers liegt, wird wirksam verstärkt durch die für beide charakteristische Sprache der Hände. Die eine Hand mit gespreizten Fingern stützt Eck auf das päpstliche Dekret, mit der andern erhobenen verkündet er die trügerische Weisheit desselben. Luthers linke Hand dagegen hält kraftvoll die Bibel, auf die er leicht die geballte Rechte gelegt hat. Ecks elegante Handgesten kennzeichnen die verdeckte Unsicherheit und Spitzfindigkeit, Luthers kräftigere Handbildung die unerschütterliche Überzeugtheit. Auf dem Relief der linken Sockelseite belauschen wir Luther, wie er im stillen Gemach der Wartburg in seine Bibelübersetzung vertieft ist (Abb. 31). Ein Bild Holbeinscher Charakteristik! Das Relief der Rückseite zeigt uns Luther, wie er daheim mit Weib und Kindern an Spiel und Gesang sich erfreut (Abb. 32). Dieses anmutige Bild eines evangelischen Pfarrhauses, so wie es sein soll, wird den einfachen Mann aus dem Volke in gleicher Weise erfreuen und erbauen, wie den Gebildeten. Dieses reine, einfache Familienglück hatte Siemering in seinem Heim gefunden; hier konnte er an seinen eignen Kindern die Motive, die er so frisch verwendete, beobachten. Wie schon die knappe und markige Komposition der Halbfiguren im Hochrelief an die italienische Renaissance erinnert, so läßt sich die eindringend scharfe Naturbeobachtung und liebenswürdige naive Wiedergabe der singenden Kindergestalten in Ausdruck und Bewegung mit Luca della Robbias singenden Knaben vergleichen, die in ähnlicher Weise den ganzen Zauber der naiven Kinderwelt ausströmen. Porträtmäßig hat Siemering, die Gefühle der verschiedenen Kindesalter nachempfindend,



Abb. 43. Medaille zur goldenen Hochzeit Kaiser Wilhelms I. 1879.
(Zu Seite 56.)

seine eigenen Kinder abgebildet. An der Front des Sockels ist die sonst übliche Inschrift durch ein viertes Relief, eine leicht verständliche Allegorie der siegreichen Reformation darstellend, ersetzt (Abb. 33). Ein Engel mit echt deutschem Antlitz und ausgebreiteten Schwingen als Sinnbild des Lichts und der Wahrheit, drückt den Schild, den Luthers Wappen ziert, auf den als Teufel gestalteten, am Boden ohnmächtig sich windenden Geist der Lüge.



Abb. 44. Widmungsmedaille für Prinz Wilhelm von Preußen. (Zu Seite 56.)*

Als Rudolf Siemering vor der Rückkehr von der Enthüllungsfeier dieses Luther-Denkmals in Eisleben abends noch einmal prüfend vor seinem Werke stand, redete ein Handwerksmann ihn an: „Den Mann möcht' ich einmal sehen, der so etwas schaffen kann.“ Und der Künstler, der das kleine arbeitende Volk kannte, für dessen Not und Sorgen sein Herz schlug, versagte ihm die Erfüllung des Wunsches nicht. Ein Werk von solcher anspruchslosen Art, das solchen Eindruck auf den einfachen Mann macht, sollte das nicht populär geworden sein? — Wenn es dies dennoch nicht geworden ist,

so ist schuld daran allein der Ort, der es besitzt. Diese kleine Stadt Eisleben ist wohl in der Weltgeschichte bekannt, aber sie hat unbedeutende Schicksale gehabt und man spricht von ihr wenig, wie von einer guten Frau. Und wie wenige kommen heute nach der Geburtsstätte Luthers hin!

Endlich aber nach solchen gelungenen Proben der Denkmalskunst bot sich Siemering, indem er mit eisernem Fleiße und unermüdlicher Sorgfalt weiter arbeitete, die Gelegenheit, mit einem ausgeführten Denkmal einen Platz auch in Berlin zu erobern. Die Schiller- und Goethe-Konkurrenz, wenn er auch unterlag, besonders aber der Fries hatten den Ruhm seiner vollendeten Meisterschaft und geistigen Feinfühligkeit begründet, so daß man, als ihm das Gräfe-Denkmal übertragen wurde, von vornherein auf ein originales

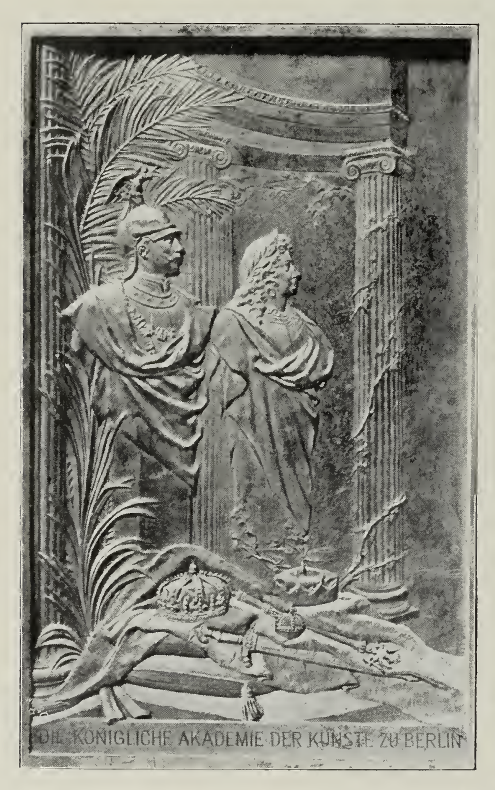




Abb. 45. Jubiläumsplakette zur Feier des zweihundertjährigen Bestehens der Akademie der Künste zu Berlin. 1896. (Zu Seite 59.)*

fein durchdachtes Kunstwerk rechnen durfte. Und man hatte sich nicht getäuscht; spiegelt doch das anspruchslose vornehme Denkmal (Abb. 34) eine so lebendige Anschauung von dem segensreichen Wirken dieses edlen Helfers der Menschheit wider, daß die Persönlichkeit des Verstorbenen in völlig erschöpfender Weise dargestellt ist. Wenige Schritte entfernt von dem Hause, an dem man auf einfacher Marmortafel liest: „Hier wirkte von 1852 bis 1870 Dr. Albrecht von Gräfe", erhebt sich an der Ecke der Schumann- und Luisenstraße auf einem vom Charitégarten abgetrennten Flecke das Standbild des großen Berliner Augenarztes in einer Erscheinung, als lebe er auch nach dem Tode weiter, um den armen des Lichtes Beraubten zu helfen.

Nach Abschluß seiner medizinischen und physikalischen Studien in Berlin, Göttingen, Prag, Wien und besonders in Paris, wo er sich definitiv für seine Spezialität, die Augenheilkunde, entschied, hatte Gräfe, im Besitz aller wissenschaftlichen Hilfsmittel,

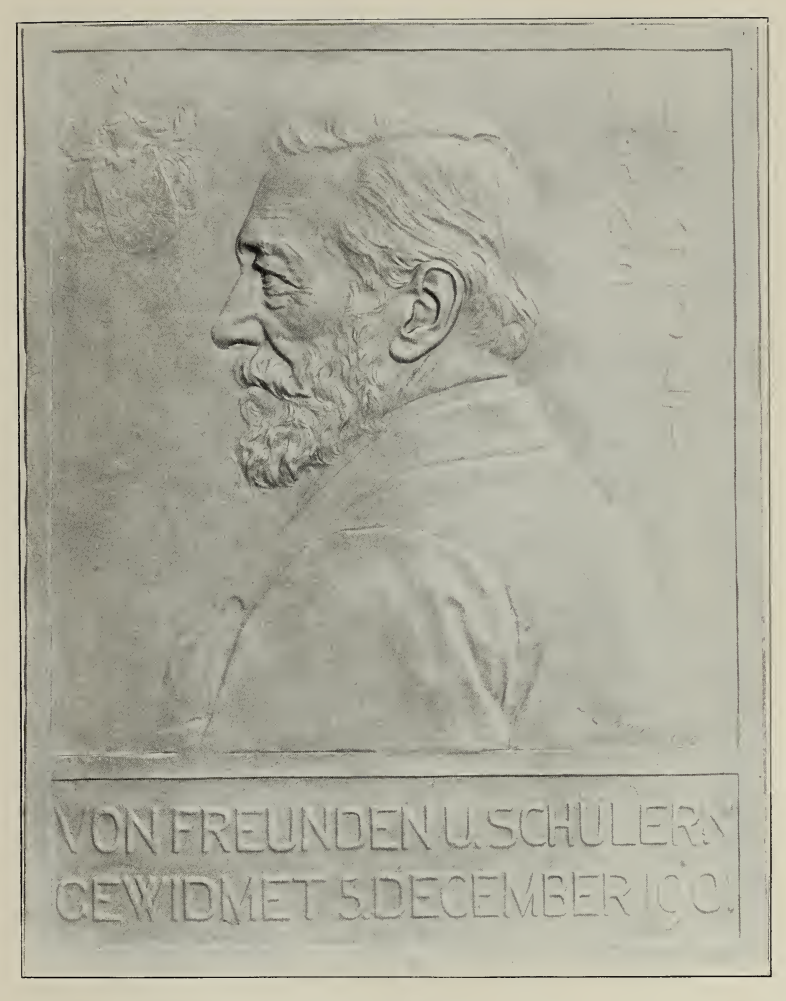


Abb. 46. Bildnisplakette des Geheimrat Landolt. 1901.
(Zu Seite 60.)*

zusammen mit seinem nur wenig ältern Freunde Waldau eine Privataugenklinik eingerichtet. Da wollte es ein glücklicher Zufall, daß Helmholtz gerade seine große Erfindung des Augenspiegels machte, der in Gräfes Hand zu einem Segen für die Menschheit werden sollte. Überraschende Heilungen Augenkranker machten Gräfe in Berlin bald populär und trugen seinen Ruhm weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus. Damals hatte jeder einmal von Gräfe etwas gehört. Sprach man im Charitéviertel vom „Professor", so dachte man dabei an Gräfe. Es war deshalb ein glücklicher Griff Siemerings, in dem Denkmal, das dort aufgestellt werden sollte, wo die Erscheinung des Augenarztes die echte Volkstümlichkeit hatte, eine schlichte volkstümliche Wirkung zu erstreben und jedes schwungvolle Pathos zu vermeiden.

Die Anlage des Denkmals war für die damalige Zeit ungewöhnlich. Nach bisheriger Gewohnheit hätte die Figur auf einem Postament stehen müssen, und die Gartenanlage im Rücken wäre ohne Bedenken als Hintergrund benutzt worden. In dieser Aufstellungsart erblickte Siemering jedoch einen Mangel, weil sich der Bronzeton nicht kräftig genug von dem dunklen Grün der Büsche abhebt, ein Bedenken, das bei einer Marmorfigur fortfällt. Wenn dieses Material nur besser unserm nordischen Winter

standhalten würde! Vor allem aber ist es unvorteilhaft, eine Figur in realistisch moderner Kleidung unvermittelt auf einen Sockel zu stellen. In der klugen Erkenntnis, daß sich die Berliner Gräfe nur in der täglichen Kleidung, wie sie ihn alle gesehen hatten, denken könnten, und zugleich in der richtigen Empfindung, daß diese nüchterne Tracht von Rock und Hose die rein künstlerische Wirkung des freistehenden Standbildes schädigen müsse, gab Siemering der Figur eine architektonische Umrahmung, indem er sie in eine mit dunkelgrüner Majolika ausgelegte Nische stellte, deren einfach eingefaßte Seitenflügel mit farbigen Majolikafriesen belebt sind. So künstlerisch vollendet und fein auch der Zusammenhang des Figürlichen mit dem Architektonischen, an dessen Entwurf die Architekten Gropius und Schmieden Anteil haben, ist, so läßt der Platz an der abgeschrägten Ecke zweier sich rechtwinklig kreuzenden Straßen das schöne



Abb. 47. Büste vom Wilms-Denkmal auf dem Mariannenplatz zu Berlin. 1883. (Zu Seite 61.)*

Denkmal doch nicht zur vollen Wirkung kommen, da ihm der seitliche Abschluß durch Büsche und Bäume fehlt, so daß es mir immer wie ein Ausschnitt aus einer größern Wandkomposition im Sinne italienischer Renaissancefassaden erscheint, ein Mangel, der sich im Winter besonders fühlbar macht, wenn auch die Bäume im Hintergrunde kahl sind. Wäre das Denkmal etwas in den Garten hineingerückt, so daß es den Abschluß einer großen Allee bildete, so würde es, dünkt mir, bedeutend an Wirkung gewinnen und ein nachahmungswertes Vorbild für die würdige Verewigung eines großen Gelehrten sein.

Was aber als eigentümlichste, damals sogar als kühne Neuerung im Denkmal erschien, ist die polychrome Behandlung der beiden Friese zu Seiten der Nische. Die Meinung der Berliner Kritik darüber war geteilt: auf den ersten Eindruck befremde die Buntfarbigkeit das Auge, und wenn auch diese Wirkung nur einige Augenblicke währe, so möchte die bunte Glasurfarbe nicht zu allgemeiner Nachahmung zu empfehlen sein. Man stand noch zu sehr unter dem Eindruck der kalten Reliefbildung Thorwaldsens und hatte sich des Anblickes farbiger Renaissancereliefs entwöhnt. Diese aber zeigen gerade,

welchen lebendigen Reiz die Farbe in der Plastik erzielen kann. Siemering, indem er die farbigen Büsten eines Donatello, Rossellino, Benedetto und die glasierten Tonreliefs Robbias vor Augen hatte, erkannte richtig, daß das Plastische mit der farbigen Erscheinung wohl zu vereinigen sei, und daß, wenn beide innig miteinander verbunden sind, die farbig getönte Skulptur namentlich zum Volke in einer eindringlich schönen Sprache reden kann, weit mehr als antik gehaltene Reliefs, die der schönen Linie allein alles opfern. Ich meine, die Polychromie, die Siemering mit bewunderungswürdig feinem Verständnis angewendet hat, erhöht den Eindruck des Freundlichen, und der Vorgang wirkt dadurch frischer und die Gestalten gewinnen merkwürdig an Lebendigkeit.

Schon die Meister der Antike hatten der Farbe eine gewisse Bedeutung für die Plastik beigemessen; doch dürfen wir an eine naturalistische Bemalung nicht denken. Die nackten Teile waren getönt, so daß der Marmor auf das Auge wärmer wirkte. Haupthaar, Bart und Augenbrauen waren kräftiger bemalt. Neben dieser Methode, das Material abzutönen oder durch kräftige Bemalung des Reliefgrundes die plastischen Teile deutlicher hervorzuheben, gingen die Renaissancemeister auch in der polychromen Behandlung der Skulptur zu einem Realismus über, der die bemalten Figuren und Büsten der natürlichen Erscheinung nahebringt. Siemerings glasierte Reliefs, die in der Charlottenburger Terrakottenfabrik von March hergestellt wurden, halten gewissermaßen die Mitte zwischen beiden Arten. Auf Grund einer Farbenskizze von Wassili Timm hat der Majolikenmaler Bastanier diese Reliefs in annähernd natürlichen Tönen bemalt, so daß fraglos die dargestellten Szenen dem allgemeinen Verständnis näher gerückt sind. Die überwiegend blauen, grauen, gelben und braunen Töne heben sich zwar etwas matt von dem tiefgrünen Grund des Reliefs ab, und ihre etwas fahle Wirkung würde, glaube ich, vermieden sein, wären sie kräftiger im Sinne der Robbia-Schule durchgeführt. Aller-



Abb. 48. Grabrelief für Cohnheim in Leipzig. 1888. (Zu Seite 61.)*

dings sprachen auch technische Schwierigkeiten gewichtig mit, und der Ton des umgebenden Sandsteins gebot ein gewisses Innehalten in der realistischen Bemalung. Jedenfalls aber hat hier Siemering eine glückliche Anregung zur dekorativen Ausgestaltung des Reliefs geboten, ohne dessen plastischen Charakter einzuschränken, und diese wirkungsvolle, dem Volkstümlichen entsprechende Behandlungsart, das ist zu wünschen, sollte bei der Denkmalsplastik fernerhin mehr Anwendung finden.

Auch bei der dunkelfarbigen Bronzefigur Gräfes, die eine realistische Bemalung natürlich ausschloß, hat Siemering wenigstens auf die Abtönung nicht verzichtet, wenngleich die Schattierung nur maßvoll durchgeführt ist. Gesicht und Hände sind im Ton heller und goldener gehalten als das Haupthaar und das moderne Alltagsgewand. Durch dieses Verfahren bekommt die Hauptfigur des Denkmals eine wesentlich lebendigere Wirkung.



Abb. 49. Präsident Eduard von Simson. (Zu Seite 64.)*

Außer den schon erwähnten ästhetischen Gründen hatten auch praktische Erwägungen zur Wahl von Bronze und Majolika geführt, weil Marmor, wie die Berliner Denkmäler zeigen, für unser Klima nicht dauerhaft genug ist und schon nach kurzer Zeit Spuren der Verwitterung erkennen läßt. Während Bronze schier unvergänglich ist, besaß man über die Haltbarkeit von Majoliken im Freien, zumal den Einflüssen unsers rauhen Winters gegenüber, keinerlei praktische Erfahrung. Siemering hat deshalb erst gründlich die Dauerhaftigkeit einiger farbigen Majolikaplatten geprüft, indem er die verwegensten Experimente mit ihnen anstellte. Zunächst brachte er sie in Glühhitze, dann vergrub er sie in den Schnee und ließ sie wochenlang darin liegen. Nachdem er sich überzeugt hatte, daß bei dieser Feuer- und Eisprobe die buntfarbige Glasur keinen Schaden oder Sprung erlitten hatte, sondern in der Farbe frisch und sonst völlig unversehrt geblieben war, durfte er annehmen, daß die gebrannten Reliefs ähnlich wie das Erz haltbar sein würden. Bis heute zeigen sich nicht die geringsten Spuren der Veränderung.

In der dunkelgrünen Majolikanische steht die überlebensgroße Figur Gräfes in freier Haltung nach rechts vorgebeugt vor einem renaissancemäßig geschmückten Bronzesessel, auf dessen Lehne die linke Hand leicht ruht. In der zur Brust erhobenen Rechten

hält der Arzt den Augenspiegel. Den Ausführungen des Professors verleiht diese Bewegung Nachdruck. Zugleich wird dadurch die feinfühlige Hand des Arztes charakterisiert, die Rettung bringt und auch fest und sicher bei der Operation ist. Dieses feine Motiv der Handbewegung steht mit dem kaum merklich zur Seite geneigten, etwas nach vorn gesenkten Haupt, das denselben Moment scheinbarer Ruhe und geistig tiefer Bewegung ausspricht, im besten Einklang. Diese Züge, umrahmt von dem wellig fließenden Bart und Haupthaar, das zur rechten Stirnseite, sie leicht beschattend, ein wenig herniedergleitet, die zum Worte sich öffnen wollenden Lippen und die seelenvoll blickenden Augen kennzeichnen sowohl den durchdringenden Forscher als auch den innig teilnehmenden, stets hilfsbereiten Arzt (Abb. 35). Selbst als Büste allein würde dieser Kopf mit dem ruhigen



Abb. 50. Kommerzienrat Bischoff, Stadtverordneten-Vorsteher zu Danzig.*

Denkerauge die durchgeistigte Wirkung ausüben und die gleiche zum Herzen dringende Sprache führen. Die ernste Gestalt im Ganzen, in der Siemering alles Idealisierende verschmähte und selbst die eigentümliche überschlanke Hagerkeit Gräfes bewahrte, spiegelt nur intensiver das ganze Wesen des Verstorbenen wider. Sie besitzt „jene ruhige Innigkeit, die von keiner Repräsentation weiß, die auch in der Bewegung ganz für sich da ist", wie sie Winckelmann als ein Gebot für die Kunst aufgestellt hat.

Eine besondere Schwierigkeit bot sich dem Künstler in der Verwendung unserer modernen Kleidung. Überrock und faltige Hose werden den schönen menschlichen Körperbau immer verdecken und lassen leicht die Gestalt bewegungslos erscheinen. Dieser Gefahr, daß die Figur den unkünstlerischen Eindruck macht, als stecke sie in einer ehernen Rüstung, ist Siemerings feine anatomische Kenntnis entgangen. Auch seine bekleideten Denkmalsfiguren hat er immer erst nackt und sorgfältig in den Muskelpartien durchmodelliert, damit sie lebendige Bewegung bekämen; dann erst hat er auf die nackten Formen das Gewand modelliert. In der Gräfe-Figur ist trotz der die Linien des Körpers entstellenden

Bekleidung das innere Leben unmittelbar und überzeugend zum Ausdruck gebracht. Mit großem Geschick hat der Künstler auch verstanden, den Gesamtumriß der Figur durch die wünschenswerte Ornamentfüllung am Sessel nicht zu beeinträchtigen oder die Ruhe derselben zu stören.

Die gleiche Sorgfalt wandte Siemering bei der Komposition der ergreifenden Gruppen auf den beiden Majolikafriesen an. Einige photographische Aufnahmen der Modelle zeigen, wie sehr sich der Meister Mühe gab, unmittelbar nach dem Leben Bewegung und Haltung des Körpers zu studieren (Abb. 36 u. 37). Deshalb ist diesen in schlichter Menschlichkeit erscheinenden Gestalten eine so unmittelbare Frische eigen, die von allem Gekünstelten oder Allegorischen nichts weiß. Der bunte Fries links vom Beschauer stellt Heilungsuchende dar, der zur rechten Seite Geheilte. Hier jene Unsicherheit in der tastenden Bewegung, wie man sie bei Blinden beobachtet, und Bangen und Jammer (Abb. 38); dort die freie Haltung, bei einigen noch etwas befangen und zaghaft nach der wiedererlangten, noch ungewohnten Sehkraft, bei andern in aufjauchzender Freude und Dankbarkeit sich äußernd (Abb. 39). Konnte das Wirken des Augenarztes verständlicher, inniger und einfacher verkörpert werden? Die gesteigerte Empfindung des Beschauers aber klingt aus in den auf den beiden Schmalstreifen eingemeißelten Worten, die Schiller den Arnold von Melchthal sprechen läßt:

> O, eine edle Himmelsgabe ist
> Das Licht des Auges. — Alle Wesen leben
> Vom Lichte, jedes glückliche Geschöpf —
> Die Pflanze selbst kehrt freudig sich zum Lichte.

Das Beiwerk im Hintergrunde, von dem sich im Flachrelief die Figuren von halber Lebensgröße abheben, ist aufs äußerste beschränkt. Pflanzen und Gesträuch, die sparsam gegeben, deuten auf den beiden äußern Reliefhälften das Freie an, das von zwei flachgehaltenen Pilastern mit dem Gräfeschen Wappen begrenzt ist. Die gobelinartige Bekleidung der zweiten schmalern Reliefhälfte kennzeichnet einen Hallenvorraum, von dem Stufen zur Wohnung des Arztes führen. Ein kleines erblindetes Mädchen wird von der ängstlich besorgten Mutter die Stufen hinaufgeführt (Abb. 38). Ihnen folgt der Schmiedegesell mit der Binde um das beschädigte Auge, von seinem Meister geführt. Vor dem Pilaster sitzt eine niedergebeugte Mutter mit ihrem Kinde auf dem Schoße, während das hinter ihr stehende Mädchen, in Trauer versunken, mit der Hand deren Schulter umschlingt. Den greisen Offizier, auf den Stock gelehnt, führt die anmutige Tochter, und weither kommt eine polnisch-jüdische Familie, ein blinder Alter, von seinem Knaben geleitet und eine Frau mit dem Säugling im Arme. Um die Eintönigkeit zu vermeiden, erscheinen auf dem rechten Relief teilweise andere Gestalten in anderer Kleidung (Abb. 39). Hochbeglückt geleitet die alte Frau ihr geheiltes Kind hinaus, das sich dem eigenen Schritte schon anvertraut. Der Geselle umarmt den Schmiedemeister, der in stummer Rührung dessen lockige Haare streichelt. Eine Frau aber ist vor Freude auf die Knie gesunken und streckt in heißer Dankbarkeit die Arme dem Lichte entgegen. Dem Professor im akademischen Talar hält der frohe Schüler zum erstenmal wieder ein Buch vor die noch geschützten Augen, und die Mutter zeigt ihrem geheilten Kinde auf dem Arme einen Blütenzweig, an dem es zum erstenmal sich erfreuen kann. Nur wer die schweren Leiden dieser Unglücklichen verstand und sich in die stille oder überschäumende Freude, als sie genesen, hineinzuversetzen vermochte, konnte in solchen künstlerisch veredelten Gestalten, die alle rein typisch sind, in echt volkstümlicher Weise seine eigene Teilnahme an ihrem Schicksal aussprechen. Wie in dem Fries von 1871 hatte der feinfühlige Meister in diesen hervorragenden Terrakottareliefs sein eigenes Herz mitsprechen lassen. Aufs tiefste muß man nur bedauern, daß es einem Künstler, der aus der Volksseele so fein die verschiedensten Regungen herauslas, nicht öfter vergönnt gewesen ist, in dieser einfachen realistischen Art zum Volke zu sprechen. Berlin war mit dem Gräfe-Denkmal um ein aus Eigenem geschaffenes Kunstwerk reicher geworden, das bis heute noch, was menschliche Empfindung und geistige Vertiefung anbelangt, vergeblich seinesgleichen sucht.

Mitten in der Arbeit am Gräfe-Denkmal wurde 1877 der Statuen- und Reliefschmuck für das Denkmal auf dem Marienberge bei Brandenburg a. H. begonnen, das 1880 enthüllt wurde. Für die Gesamtwirkung des turmartigen Baues mit seiner nicht gerade geschmackvollen Architektur ist Siemering nicht verantwortlich zu machen, da ihm ebensowenig wie Calandrelli, mit dem er sich in die Ausführung der bildnerischen Arbeiten teilte, ein Einfluß auf die Gestaltung des Ganzen eingeräumt wurde. Um so wertvoller erscheint die Plastik des Denkmals, die Statuen des Großen Kurfürsten und des Markgrafen Albrecht, die von Siemerings Hand herrühren, sowie zwei Reliefs: der Einzug der Prämonstratenser (Abb. 40) und die Aufnahme der Salzburger Protestanten durch Friedrich Wilhelm I. (Abb. 41). Namentlich in



Abb. 51. Das Siegesdenkmal zu Leipzig. 1888. (Zu Seite 65—69.)

den beiden Reliefs zeigt sich von neuem des Künstlers große Gabe, historische Vorgänge in einfacher, plastischer Komposition mit volkstümlicher Frische wiederzugeben.

Um diese Zeit wurde auch die markige Gestalt des Sieges für den Sitzungssaal der Reichsbank in Berlin geschaffen (Abb. 42). Für die Konkurrenz, an der sich außer Siemering Begas, Geiger und Albert Wolff beteiligten, waren vier Figuren: Handel, Schiffahrt, Landbau und Krieg zu entwerfen. Jeder der genannten Meister wurde mit der Ausführung einer Figur beauftragt. Siemerings Sieg zeichnet sich durch die freie Bewegung, die fein abgewogene statische Haltung und die sorgfältige Modellierung besonders aus. Mit dem rechten Fuß die sich windende Schlange zertretend, hält der Krieger triumphierend in der Linken den Lorbeerzweig empor, während die erhobene Rechte das in der Scheide steckende Schwert gefaßt hat. Die schwungvolle und energische Auffassung erinnert an die Werke aus der Blütezeit der Renaissance und be-

deutet eine Vorstufe für die Kunstart der Germania auf dem Leipziger Siegesdenkmal (Abb. 53).

Auch in der Kleinkunst wußte sich unser Künstler zu betätigen. Besonders war es die in Deutschland arg daniederliegende Plaketten- und Medaillenkunst, der er neues Leben einzuflößen bemüht war. Die wundervollen Erzeugnisse unserer westlichen Nachbarn, eines Rothy, eines Chaplain und anderer, suchte er zu erreichen, womöglich noch zu überbieten. Er verwandte eine unendliche Summe von Zeit und Mühe auf diese minutiöse Kunst, oft verzweifelnd, weil es ihm an tüchtigen Gießern und Ziseleuren fehlte, über welche die französischen Meister verfügen. Eine ganze Reihe hervorragender Plaketten, die im Laufe der Jahre aus seiner Werkstatt hervorgingen, sind die Frucht dieser Mühen. Anläßlich der goldenen Hochzeitsfeier wurde dem deutschen Kaiserpaar von der Akademie der Künste eine große goldene Medaille gewidmet. Unter den eingelieferten Skizzen fand das von Siemering ausgeführte Hilfsmodell von 25 cm Durchmesser die beifälligste Aufnahme (Abb. 43). Nachdem dieses zunächst in Eisen gegossen und durch Professor Sußmann mit einer Maschine bis auf 10 cm Durchmesser verkleinert war, wurde die Jubiläumsmedaille in der Werkstatt von Sy und Wagner in Gold gegossen. Die Vorderseite zeigt das jugendliche Paar, den Prinzen Wilhelm von Preußen in ritterlicher Tracht und die Prinzessin Augusta von Weimar, wie sie knieend den Bund fürs Leben schließen, während ein geflügelter Genius segnend über ihren Häuptern schwebt. Engelsköpfe umgeben die Gruppe. Zwischen ihnen lehnen die Wappenschilder von Preußen und Weimar, die ein Band mit der Jahreszahl 1829 verbindet, gegen einander. Die andere Seite der Medaille zeigt die Brustbilder des lorbeergekrönten Kaisers und der Kaiserin zur Seite eines Myrtenzweiges. Den obern Abschluß bildet die Kaiserkrone, den untern ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen. In dem Rand zieht sich die Inschrift herum: Zum 11. Juni 1879. Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

1883, ein Jahr nach Vollendung des Gräfe-Denkmals, schuf Siemering die Widmungsmedaille, die dem Prinzen Wilhelm von den preußischen Städten als Hochzeitsgeschenk überreicht wurde (Abb. 44). In dem mittleren Rundbilde, das von Pilaster-

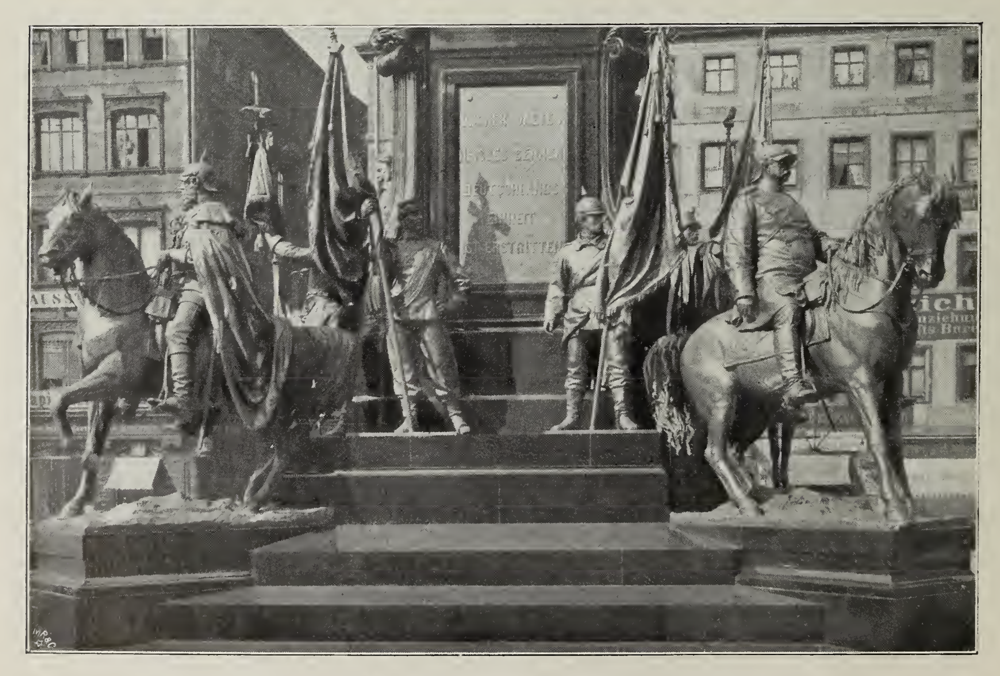


Abb. 52. Unterer Teil des Leipziger Siegesdenkmals mit den Reiterbildern des Kronprinzen Friedrich und Bismarcks. (Zu Seite 69.)



Abb. 53. Germania vom Siegesdenkmal zu Leipzig. 1888. (Zu Seite 69.)

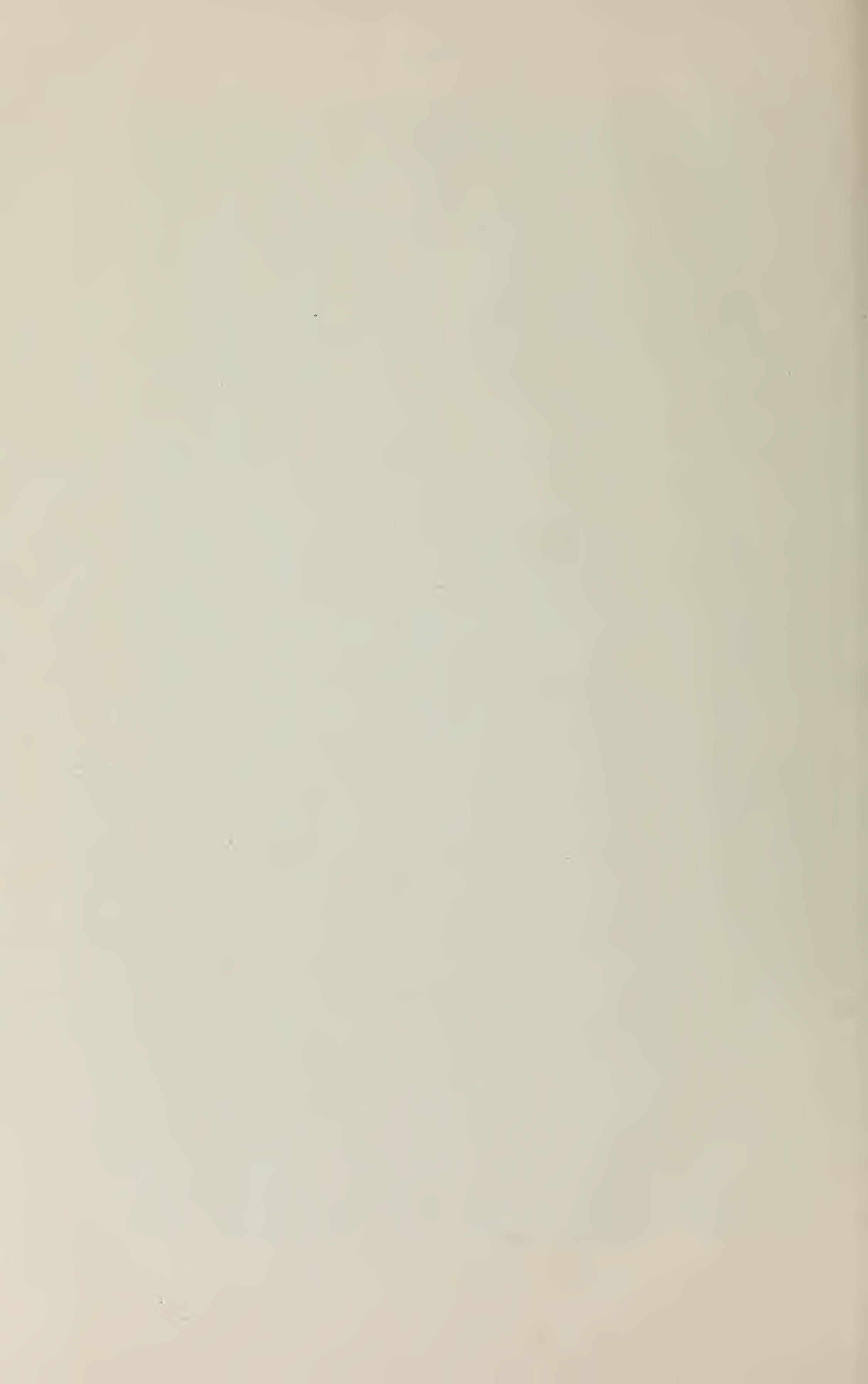




Abb. 54. Statue Kaiser Wilhelms am Leipziger Siegesdenkmal. 1888. (Zu Seite 70.)

und Ornamentschmuck im Sinne der Frührenaissance umrahmt wird, steht auf leise heranrauschendem Kahne vor dem schwellenden Segel der Genius des Glückes, der aus einem Füllhorn Blumen streut, während lustige Amoretten sich an den vom Mast flatternden Bändern im Windhauch hin und her schaukeln lassen.

Dieselbe feine Durchführung zeigt die zur Feier des zweihundertjährigen Bestehens der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin entworfene Plakette (Abb. 45). Statt der sonst nur knapp angedeuteten Örtlichkeit hat Siemering hier trotz der flachen Relief-



Abb. 55. Kronprinz Friedrich vom Siegesdenkmal zu Leipzig. (Zu Seite 74.)

bildung eine malerische Behandlung vorgezogen. Ebenso vollendet sind die Porträt-reliefs von den Geheimräten Dr. Siegmund und Rösing (Berlin), besonders aber die Plakette mit dem Bildnis des Geheimrats Landolt, die diesem 1901 von Freunden und Schülern gewidmet wurde (Abb. 46). Mit größter Gewissenhaftigkeit ist jedes Detail durchgeführt, so daß der feine Kopf außerordentlich lebensvoll heraustritt. Schließlich

gehört ein treffliches Bismarck-Porträt, das den Begründer des Reiches in seiner charakteristischen Kürassieruniform im Profil zeigt, in die Reihe dieser Arbeiten im Flachrelief.

Auch für den Bau des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, das von Gropius und Schmieden errichtet wurde, war Siemering tätig. Neun Reliefs, die verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes darstellend, in den Füllungen der Fensterbrüstungen im Erdgeschoß, rühren von seiner Hand her. Bei den Figuren wurden die Porträts bekannter Berliner Meister wie Puls für die Schmiedekunst in Eisen, Wagner für die Goldschmiedekunst und March für die Kunsttöpferei benutzt.

Im Zusammenwirken mit denselben Architekten entstand in den Jahren 1881 bis 1883 das Denkmal des berühmten Berliner Chirurgen Wilms, des leitenden Arztes vom Krankenhaus Bethanien. Nahe der Stätte seiner Wirksamkeit, auf dem Mariannenplatz zu Berlin, erhebt sich auf schlankem Postament die Kolossalbüste des Verstorbenen (Abb. 47), von einem architektonischen Aufbau umgeben. — Dem gemeinsamen Schaffen mit Martin Gropius, mit dem ihn seit dem Jahre 1871 eine innige Freundschaft verband, setzte der Tod dieses feinsinnigen Künstlers ein jähes Ende. In dankbar wehmütiger Erinnerung schuf Siemering für des Freundes Grab auf dem Dreifaltigkeitskirchhof in Berlin ein ergreifendes Relief: den Genius des Todes und die trauernde Kunst an der Aschenurne des Verstorbenen. Nun schmückt dasselbe Werk, wenn auch in anderer Fassung, die Stätte auf dem alten Luisenkirchhof zu Charlottenburg, wo zur letzten Ruhe gebettet ist, was an Rudolf Siemering sterblich war. —



Abb. 56. Kopf des Kronprinzen Friedrich vom Siegesdenkmal zu Leipzig. (Zu Seite 74.)*

Noch zweimal wurde dem Meister die Aufgabe, durch tief empfundenen bildnerischen Schmuck der Grabstätte, das Andenken edler Toten zu bewahren.

Im Enthüllungsjahre des Leipziger Siegesdenkmals (1888) wurde auf dem neuen Johanniskirchhof zu Leipzig das Grabdenkmal für Julius Cohnheim, den geistvollen Lehrer und Forscher auf dem Gebiete der experimentierenden Pathologie, errichtet (Abb. 48). In zart antikisierender Weise ist die feierlich ernste Majestät des Todes allegorisch dargestellt. Behutsam mit der Linken die Lampe verlöschend, berührt der Todesengel mit leisem Finger den an seinem Arbeitstische sitzenden Gelehrten, von dem die Gattin schmerzlich Abschied nimmt.

Das andere Mal galt es, einem teuren Freund, dem berühmten Freskenmaler Friedrich Geselschap, dem Meister des Kuppelsaales in der Ruhmeshalle zu Berlin, die letzte Ruhestätte fern von der Heimat würdig zu gestalten. Seit vielen Jahren verknüpfte beide Künstler, die sich sonst nur schwer anschlossen, ein enges Freundschaftsband. Gleichheit der Charaktere, Gleichheit der Kunstanschauungen, ja eine gewisse Gleichheit in der Begabung, die beide auf das streng Monumentale verwies, hatten diesen schönen Bund begründet. Gemeinsame Reisen nach Italien, namentlich ein im



Abb. 57. Moltke vom Siegesdenkmal zu Leipzig. (Zu Seite 73 u. 74.)*

sonnigen Süden gemeinsam verlebter Winter, hatten dies Verhältnis noch vertieft, aus dem beide in freundschaftlicher Aussprache und gegenseitiger Kritik auch für ihr Schaffen Anregung und Gewinn zogen. — Ein verschlepptes Beinleiden, das in einen tuberkulösen Prozeß übergegangen war, hatte Geselschap in den letzten Jahren fast gelähmt, und seine Schaffensfreudigkeit stark beeinträchtigt. Kein Wunder, daß auch sein Gemütsleben in Mitleidenschaft gezogen wurde, so daß wohl auch hier die Wurzel jenes geistigen Leidens zu suchen ist, das unserem Vaterlande allzufrüh einen Künstler entriß, dessen Verlust unersetzlich ist. Harren doch die großartigen Entwürfe für die Ausmalung der Friedenskirche in Potsdam und des Hamburger Rathauses, die für die deutsche Monumentalmalerei ganz Bedeutendes zu werden versprachen, vergeblich des Meisters, der ihnen volles Leben einhauchen sollte. — Auf dem protestantischen Friedhof in Rom, der ewigen Stadt, die ihren unwiderstehlichen Zauber auch auf diesen deutschen Künstler bis zuletzt ausgeübt hatte, wurden die irdischen Reste Geselschaps zur letzten Ruhe bestattet. Siemering, dem dieser Tod die schmerzlichste Wunde geschlagen und über



Abb. 58. Bismarck vom Siegesdenkmal zu Leipzig. (Zu Seite 74 u. 75.)*

dessen an sich schon ernste Gemütsart dieser herbe Verlust auf lange Zeit hin einen düstern Schatten warf, war es, der dem Heimgegangenen im Verein mit andern Freunden ein würdiges Grabmal setzte. Eine schwere massive Bronzeplatte deckt die von reichem Grün umschattete Gruft des großen Toten. Aus einem Schädel am unteren Ende der im flachen Relief gehaltenen Platte ringeln sich, zu einem geschlossenen Ornamentbande zusammengefaßt, Schlangen und allerlei Nachtgetier, — die wirren Gedanken, die das tragische Ende dieses herrlichen Mannes verschuldet. In der Mittelachse sprießt ein volles reiches Ährenbündel empor, zu dessen Seiten die schönen Worte eingegraben sind:

„Über den Tod hinaus, ein Herold des Schönen,
Ewig zu leben ist Deiner Tage goldene Frucht."

Am Kopfende aber knieen, plastisch voll modelliert, zwei reizende Putten, die ein Rundrelief mit den sprechenden Zügen Geselschaps halten. Die innige Schönheit dieser Kindergesichter wird höchstens noch übertroffen durch die wundervollen Mosaikengel im

Triumphbogen der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, zu denen Meister Geselschap die farbigen Kartons geschaffen hat.

Daß ein Künstler von der Bedeutung Siemerings neben seinen Denkmalsarbeiten vielfach Gelegenheit hatte, einflußreiche und bekannte Zeitgenossen zu porträtieren, kann nicht verwundern. Zahlreich sind denn auch die Büsten, die aus den verschiedensten Epochen seines Schaffens stammen. Als Jugendwerk sei das schon erwähnte Porträt des Politikers Jacoby genannt (Abb. 17); reiferen Jahren gehören die Büsten von Professor Wagner (Königsberg), Friedrich Kapp (Berlin) und vom Präsidenten Eduard von Simson (Abb. 49 u. 50) an, sowie die Porträtköpfe seines Freundes und Baumeisters Martin Gropius, der Chirurgen Bardeleben und Langenbeck und des Oberbürgermeisters von Winter (Danzig). In seinem letzten Lebensabschnitt entstanden die Büsten von Schimmelpfeng (Berlin) und vom Geheimrat Leyden. — Stil und Detailbehandlung, die sich aus den idealisierten Formen der Rauchschen Schule immer mehr zu individueller Realistik entwickelten, lassen leicht auf die Entstehungszeit schließen. Allen Porträts aber gemeinsam ist die sprechende Ähnlichkeit, die außerordentlich charakteristische Auffassung und die Sicherheit der jedesmaligen Vortragsweise, die alle technischen Schwierigkeiten überwand. Verwunderlich aber erscheint, daß in dieser ganzen Porträtreihe, die sich mit Leichtigkeit verlängern ließe, gänzlich das Frauenporträt fehlt. Nur ein Jugendwerk ist vorhanden, die Büste seiner Braut, allerdings eine außerordentlich schöne und anziehende Leistung (Abb. 9 u. 10). Sonst aber interessierte ihn der weibliche Kopf nicht in dem Maße wie der männliche, wie denn überhaupt die Darstellung weiblicher Anmut bei ihm selten ist. Meist zeigen seine Frauengestalten den heroischen Typus wie die Germania vom Leipziger Denkmal (Abb. 53) oder die Amerika für Philadelphia (Abb. 75), ähnlich wie Schiller in seinen Frauengestalten das Heldenhafte und Mannhafte betonte im Gegensatz zu Goethe, dessen Stärke gerade in der Darstellung des Ewig-Weiblichen lag. Auch mochte Siemering instinktiv fühlen, daß die Wiedergabe zarter Weiblichkeit seiner Begabung nicht besonders lag, die ihn zum Monumentalbildhauer großen Stils berief. Mit dem angeborenen Takt des Genius hütete er sich daher, die Grenzen seiner Kunst zu überschreiten. Anders Begas, der in der Darstellung weiblicher Anmut in Porträt- und Genrefigur unerreicht dasteht, dessen Kaiser Wilhelm- und Bismarck-Denkmal aber dartun, daß auch seinem Talent Grenzen gezogen sind, die verkannt zu haben, seinen Künstlerruhm in den Augen späterer Generationen nicht mehren wird.



Abb. 59. Bismarck vom Siegesdenkmal zu Leipzig. (Zu Seite 75.)*

* * *



Abb. 60. Bismarck-Kopf vom Leipziger Siegesdenkmal. (Zu Seite 75.)*

Zwei Jahre vor dem siegreichen Wettbewerb für das Luther-Denkmal, im Jahre 1874, konkurrierte Siemering, der sich durch die herben Enttäuschungen in betreff des Frieses und des Goethe-Denkmals seinen künstlerischen Mut keineswegs hatte herabdrücken lassen und sich durch angestrengte Arbeiten trotz seines kränklichen Zustandes von tatenloser Resignation freihielt, um das von der Stadt Leipzig ausgeschriebene Siegesdenkmal. Aus dem wenige Monate nach der Heimkehr der siegreichen Truppen vom Stadtverordneten-Kollegium gestellten Antrag, die gefallenen Söhne Leipzigs durch ein würdiges Denkmal auf dem Johannisfriedhof zu ehren, entstand im April 1872 im Rate der Gedanke, „den deutschen Kriegern ein großes künstlerisch geformtes Monument zu errichten, das nicht nur den großen Verdiensten der wackeren Kämpfer um das Vaterland entspricht,

das auch der Stadt Leipzig zur Ehre gereicht und noch spätern Geschlechtern die ruhmreichen Taten erzählt". Das zur Errichtung des Denkmals zusammengerufene Komitee bat zunächst den Dresdener Bildhauer Ernst Hähnel um Vorschläge. Dieser riet zu einer Siegessäule mit starkem Unterbau, von einer Germania gekrönt, die über dem Haupte der Helden Kaiser Wilhelm, Bismarck und Moltke den Siegeskranz halten sollte. Nach reiflicher Prüfung, ob nicht durch Ausschreibung einer Konkurrenz Vorteile für den künstlerischen Gedanken zu erwarten wären, entschloß man sich, vier Bildhauer, die im höchsten künstlerischen Ruf standen, zu ersuchen, für ein festes Honorar Entwürfe zu liefern. Die Meister Donndorf, Schilling und Siemering entsprachen dieser Aufforderung, während der vierte Künstler Zumbusch wegen überhäufter Aufträge ablehnte. Siemerings Entwurf, der allerdings mehrere vom Komitee vorgeschlagene Änderungen erfuhr, siegte.

Donndorfs Skizze zeigte eine, von der Germania bekrönte Säule, auf der die Hauptschlachten verzeichnet waren. An ihrer Basis waren die Elemente, die den Kampf siegreich durchgeführt hatten, die Religion, die Kraft, die Intelligenz und die Vaterlandsbegeisterung, in allegorischen Figuren verkörpert. Danach lag die Stärke des Entwurfs im architektonischen Aufbau, der eine imposante Wirkung versprach, falls das Denkmal auf einem von Baumgruppen abgeschlossenen Platze errichtet wurde. Von der altertümlichen Architektur des großen Marktplatzes hätte sich jedoch die Säule weniger wirkungsvoll abgehoben. Auch waren die beiden den Kampf darstellenden Mittelgruppen zu unruhig, während die allegorischen Figuren für die große Masse nicht verständlich genug waren. Schilling hatte mit Rücksicht auf Leipzig die lagernde Figur der Lipsia dargestellt, wie sie das siegreiche Heer, das in einem jugendlichen Reiter mit Reichsbanner gedacht war, begrüßt. Auf diese Weise war die glorreiche Tat des Heeres und die Wiederaufrichtung des Reiches gedanklich verkörpert, hingegen die Erinnerung an die Gefallenen nur durch Inschriften am Postament, worauf der Reiter stand, angedeutet. In dem Siemeringschen Entwurfe erhob sich auf einem achtseitigen Unterbau ein würfelförmiges Postament, das mit Darstellungen aus der Kriegszeit geschmückt war. Die dem Kaiser Heerfolge gelobenden Fürsten versinnbildlichten die Waffenverbrüderung der deutschen Stämme. Die von den Universitätsprofessoren entlassenen Leipziger Freiwilligen wiesen auf die Einberufung zur Fahne hin. Der Kampf war angedeutet durch den Tod des Generals Craushaar bei Gravelotte, und endlich als vierte Szene war die Heimkehr der Sieger, die von Vertretern der Stadt Leipzig empfangen werden, gewählt. In allen Figuren waltete ein kräftiger Realismus vor, der durch die vielen Porträts eine recht wirkungsvolle Steigerung erfuhr. Zur Seite dieser Reliefs standen Fahnenträger der verschiedenen Truppengattungen und des Gewerbestandes sowie Herolde des ehemaligen Deutschen Reiches, acht Figuren, welche die Verbindung mit den auf vorgeschobenen Postamenten stehenden vier Reiterfiguren herstellten. Im Entwurf nur allgemein skizziert, sollten sie vier berühmte Heerführer porträtmäßig wiedergeben. Den drei Bedingungen des Programms, die Kriegstaten des deutschen Volkes gegen Frankreich, die Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches und das Gedächtnis der gefallenen Söhne Leipzigs zu verherrlichen, wurde somit der Siemeringsche Entwurf gerecht, und zwar mit besonderer Beziehung auf das sächsische Armeekorps, die Leipziger Garnison, die Bürgerschaft und die Universität. Als Hauptfigur erhob sich über dem Postament die Kolossalfigur der Germania mit Krone und Lorbeerkranz, in der Rechten den Speer, in der Linken die Wappenschilde der wiedererlangten Provinzen Elsaß und Lothringen haltend. Als Material hatte Siemering Bronze vorgeschlagen, als Platz den Markt gewählt. Nach einem im April 1878 ausgestellten Entwurf, der mehreren Abänderungswünschen des Komitees Rechnung trug, wurde das figurenreiche Denkmal ausgeführt, konnte aber erst 1888 enthüllt werden, was in Anbetracht der Größe der Arbeit, die der Meister mit Hilfe der Bildhauer Drischler, Gomanski und Finkenberger zu bewältigen hatte, sehr wohl verständlich ist. Daß im ersten Entwurf die Gestalt des Kaisers als obersten Kriegsherrn nur im Relief der Waffenverbrüderung gegeben war und so gegenüber den vier großen Reiterfiguren bedeutsam zurücktrat, hatte man als



Abb. 61. Siemering in seiner Werkstatt.
Modell zum Washington-Denkmal, rechts von ihm das Modell zum Bismarck-Denkmal. (Zu Seite 76.)



Abb. 62. Das Washington-Denkmal in Philadelphia, nach Zeichnung von Manzel. (Zu Seite 76 u. 82.)



Abb. 63. Begas: Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin. (Zu Seite 82.)

Nachteil empfunden. Die zweite Skizze zeigte deshalb an der Vorderseite des Postaments eine Nische, in der Kaiser Wilhelm, seiner Würde und Bedeutung entsprechend, in thronender Haltung sitzt. An Stelle der übrigen Reliefs wurden auf Wunsch des Komitees große Bronzetafeln befestigt, auf denen die Namen der gefallenen Söhne Leipzigs und die schönen Verse des Leipziger Rechtsanwalts Götz zu lesen sind:

„Unsrer Väter heißes Sehnen,
Deutschlands Einheit ist erstritten,
Unsre Brüder haben freudig
Für das Reich den Tod erlitten.
Enkel mögen kraftvoll walten,
Schwer Errung'nes zu erhalten."

Nach vielen Debatten war als Aufstellungsort der altertümliche Marktplatz, wie Siemering gewünscht hatte, hergegeben worden, wo der aus dunkelgrünem schwedischen Granit bestehende architektonische Aufbau des Denkmals mit den mattvergoldeten Figuren eine malerische und harmonische Wirkung hervorruft (Abb. 51).

Das hohe Postament, an dessen Ecken je zwei Fahnenträger aller Waffengattungen zu den Reiterfiguren des Königs von Sachsen, des deutschen Kronprinzen, Bismarcks und Moltkes überleiten (Abb. 52), trägt die Germania, die in einen reich drapierten, den Lederpanzer frei lassenden Mantel gehüllt ist. Statt der Friedensgöttin des zweiten Entwurfs, die die Palme trägt, hatte sich der Meister seiner ersten Idee, der siegenden Germania, der das Schwert, wenn auch das gesenkte gehört, genähert. Von dem von Lorenz Clasen und Schilling aufgestellten Typus ganz und gar abweichend, gleicht Siemerings Germania der Walküre der nordischen Sage (Abb. 53). Das Schwert

trägt sie lässig auf der Schulter, indem sie es mit der Rechten unten an der Scheide packt, während die Linke sich kraftvoll auf das Reichsschild stützt. Der freie, große Zug und der rhythmische Schwung der Gewandung verleihen ihr den Charakter des Monumentalen und rufen eine weithin wirkende Silhouette hervor. Die Ornamente auf Panzer und Mantel sind vergoldet und heben sich desto kräftiger vom dunklen Ton der Bronze ab. Der stolze Blick des seitwärts gewandten ernsten Gesichts schweift in die Ferne, als gedenke sie wehmütig der vielen Opfer des Krieges. Zugleich scheint sie uns drohend sagen zu wollen, daß sie fortan gerüstet bleibe, den gerechten Kampf aufzunehmen. Original ist das Motiv, wie sie das Schwert hält. Hätte sie es am Griffe gefaßt, könnte der Eindruck entstehen, als ob die Kriegsheldin zum Kampfe herausfordert. So aber, da sie das Schwert in der Scheide trägt, kehrt sie in Frieden heim und hält Umschau, um Ruhe und Frieden aufrecht zu erhalten. Ehrfurchtgebietendes liegt in diesem, auch für die Ferne wirkungsvollen Antlitz, das wie die ganze majestätisch schreitende Gestalt durch die Vereinigung von Idealem und Individuellem einen so hohen Reiz bekommt und abgesehen von der Idee schon durch die lebendigen Züge Schillings Germania auf dem Niederwald übertrifft. Auch Siemerings edleres Gefühl zeigt sich in der Silhouette des ganzen architektonischen Aufbaues, obwohl auch dieser an die Feinheit der Profilgliederung des Washington-Denkmals nicht heranreicht.

An der Vorderseite des Denkmals thront Kaiser Wilhelm im Krönungsmantel lorbeergekrönt, mit der Linken den Reichsapfel fassend, in würdevoller Haltung, und doch höchst schlicht und einfach (Abb. 54). Die rechte Hand ruht sanft auf dem Griff des Schwertes, das quer auf dem Schoße liegt, um den Frieden zu wahren und Gerechtigkeit zu üben. Wie der alte Kaiser in unserm Bewußtsein weiter lebt, so hat ihn Siemering mit feiner Empfindung sowohl in der körperlichen Erscheinung als auch nach der innerlich geistigen Seite hin wiedergegeben. Seine einnehmende Miene spricht die Friedensliebe des über Deutschland mit Wohlwollen wachenden Vaters aus, seine majestätische Haltung gibt die Erhabenheit, die Gerechtigkeit und das zielbewußte Herrschen ruhig wieder. Ist diese Darstellung des alten Kaisers wirklich „durchaus gegen den Charakter unseres unausgesetzt tätigen, prunklosen, vor Gott demütigen Kaisers", wie

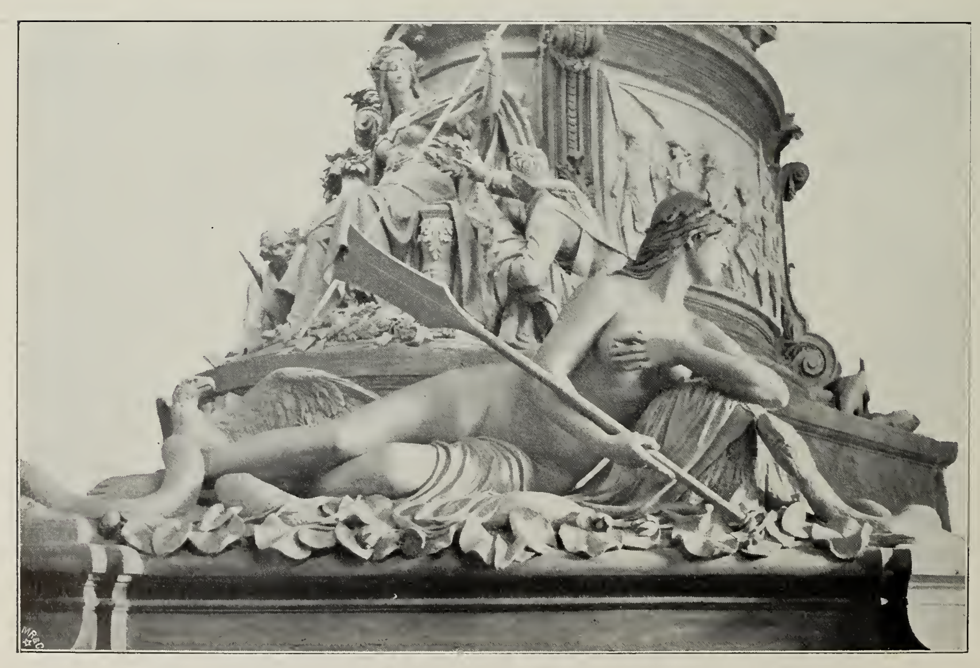


Abb. 64. Vorderseite des Sockels vom Washington-Denkmal. (Zu Seite 85.)



Abb. 65. Skizze zum Washington-Denkmal. (Zu Seite 86.)

eine Zeitungskritik damals beanstandete? Ist es wahr, daß Siemerings Auffassung dem Kaiser seinen Ruhm nicht gibt, sogar nimmt! Ich will zugeben, daß denjenigen, die jene große Zeit mit durchlebten, die feierliche Ruhe der thronenden Gestalt Kaiser Wilhelms fremdartig erscheinen konnte, besonders wenn in ihrer Erinnerung das Bild seiner schlichten militärischen Erscheinung noch frisch war. Kaiser Wilhelm soll sich ja zudem gegen alle Darstellungen, die von der Realität seiner Person abwichen, ablehnend verhalten und auch bei feierlichen Gelegenheiten nicht gewünscht haben, mit den Attributen des alten Reiches, mit Krone, Zepter und Reichsapfel, geschmückt dargestellt zu sein. Wenn wir aber heute vom alten Kaiser reden, denken wir wohl schon nicht mehr daran, daß er alle Mittage im einfachen Militärrock am historischen Eckfenster erschien, um die Wache vorüberziehen zu sehen. Auch auf sein Bild schon hat die Geschichte die verklärenden Strahlen fallen lassen und läßt ihn nach seinen Siegestaten in kaiserlicher Würde erscheinen. Siemering hat meines Erachtens in der Kaiserfigur eine Sprache geredet, die uns bereits völlig verständlich geworden ist. Ein großes Denkmal soll ja nicht bloß für eine Generation, sondern für Jahrhunderte geschaffen sein. Und wenn jemand fragen sollte, weshalb die Germania als Sinnbild des geeinigten Deutschlands und



Abb. 66. Lagernde Figur vom Washington-Denkmal. (Zu Seite 86.)

nicht der Kaiser selbst das Denkmal krönt, so wird die Geschichte ihm lehren, daß der Kaiser aus dem Entwurf für die Siegessäule in Berlin seine von huldigenden Fürsten und Volk umgebenene Person entfernen und an ihren Platz die Germania mit den bescheidenen Worten: Loco imperatoris! setzen ließ. Dem selbstlosen bescheidenen Sinne des hochseligen Kaisers entspricht es auch, daß Siemering neben ihm den vier Kriegshelden, dem König von Sachsen, dem deutschen Kronprinzen, Bismarck und Moltke die ihnen gebührende Stellung verschaffte.

Wie die stolze Germania und die imposante Figur Kaiser Wilhelms sich durch hohen künstlerischen Wert auszeichnen, so ist jede der vier an den Ecken des Postaments stehenden Reiterfiguren ein wundervolles Denkmal für sich. Die Darstellung des Pferdes gibt so recht eine Probe von der künstlerischen Höhe eines Meisters. Mehr noch als



Abb. 67. Indianer vom Washington-Denkmal. (Zu Seite 86.)

bei der Wiedergabe des menschlichen Körpers bedarf es eines geübten Auges, um die Form abzulesen und die Bewegung in der stets wechselnden Erscheinung festzuhalten. Siemerings Reiterdenkmäler zeigen den Meister auf besonders hoher Stufe. Kein moderner Künstler hat, soviel ich weiß, so viel Pferde modelliert wie Siemering, und keiner von ihnen hat ihn darin übertroffen. Sechs Pferde wurden in seiner Werkstatt hergestellt, vier für das Leipziger Denkmal, je eins für Philadelphia und Magdeburg; alle sind sie voneinander verschieden, insgesamt aber ausgezeichnet durch die Lebendigkeit und peinliche Sorgfalt der Ausführung. Man muß wissen, welche umfassenden Vorbereitungen Siemering für seine Pferdemodelle machte und mit welcher anatomischen Kenntnis er jeden Muskel durchmodellierte. Bis auf ihre kleinsten Eigentümlichkeiten in Bildung und Bewegung beobachtete er die Pferde im kgl. Marstall, so daß seine Denkmalsrosse auf jedem Pferdemarkt glänzend bestehen würden, während mancher moderne Bildhauer



Abb. 68. Wapitihirsch vom Washington-Denkmal. (Zu Seite 87.)

mit seinen Gebilden den berechtigten Spott der Pferdekenner herausfordert. Selbst den Spatknochen an der innern Seite der Sprunggelenke, der für den Beschauer des Denkmals kaum sichtbar ist, der aber, wenn er gut ausgebildet ist, dem Pferdekenner sagt, daß das Pferd so leicht nicht lahm wird, hat unser Meister in seiner Gründlichkeit nicht fortgelassen. Zur Unterstützung seiner Studien hatte der alte Kaiser Wilhelm gestattet, daß die Sadowa, die er in der Schlacht bei Königgrätz geritten hatte, mit dem Bereiter monatelang in das Atelier gebracht wurde. Später als sie zum Dienst nicht mehr tauglich war, schenkte der greise Monarch das edle Tier dem Künstler, der es töten und sezieren ließ. Zunächst wurde es über der Haut abgeformt, dann wurde es präpariert und die Muskellage abgegossen. Schließlich wurde das Skelett bloßgelegt. So war Siemering bestrebt, möglichste Naturtreue, gleichsam das Porträt eines bestimmten Pferdes, zu erreichen, zugleich aber ein fehlerloses Idealpferd zu schaffen. Dabei verfiel er aber nicht der Schablone, sondern wußte im Gegenteil jedesmal durch den ganzen Habitus des Pferdes wesentlich die Charakteristik des Reiters zu erhöhen. Man vergleiche daraufhin den ruhigen schlanken Araber Moltkes, der spürend die Nüstern weitet (Abb. 57)



Abb. 69. Büffel vom Washington-Denkmal. (Zu Seite 87.)

mit dem derben feurigen Hengst Bismarcks, der schwer zu zügeln ist (Abb. 58). Außer der plastischen Wirkung und Lebensfülle verstand Siemering Roß und Reiter zu organischer Einheit zu verbinden. Alle seine Reiter sitzen fest im Sattel.

In den vier Reiterfiguren der damaligen Kronprinzen Albert von Sachsen und Friedrich von Preußen, Moltkes und Bismarcks erreichte Siemerings feiner Sinn, in das innerste geistige Wesen der betreffenden Persönlichkeiten einzudringen, den Höhepunkt seiner Meisterschaft. Frei von Pathos erscheinen die vier großen Kriegshelden in jener treffenden Charakteristik, wie die Zeitgenossen sie sahen und wie sie in unserm Gedächtnis fortleben. Alles äußerlich Effektvolle hat die unbestechliche Wahrheitsliebe des Meisters vermieden, und wie der objektiv den energischen Moment herausgreifende Historiker hat er sie für alle Zeiten als lebendige Abbilder historisch erfaßt. Die flüchtige Zeitungskritik hatte in der Reiterfigur König Alberts die siegesfeiernde Haltung, die zu sehr das Imperatorenmäßige ausdrücke, auszusetzen gehabt (Abb. 51). Was erinnert denn aber wirklich in der würdevollen und doch einfachen Haltung des Königs und in dem ruhigen Schreiten seines Pferdes an die Auffassung antiker Cäsarengestalten? — Ebenfalls mit dem Marschallstabe erscheint der deutsche Kronprinz, der spätere Kaiser Friedrich III. Die Beine fest an den Leib des Pferdes drückend, zügelt er das vor Unruhe stampfende Roß (Abb. 55). Den Kopf zur Seite wendend, wird er im nächsten Augenblick den Befehl zum Kampfe geben. Zugleich aber spricht aus den Zügen dieser heldenhaften Erscheinung die ganze Seelengröße und sprichwörtlich gewordene Leutseligkeit des hohen Fürsten (Abb. 56).

Beide Heldengestalten aber, die an temperamentvoller Realistik übertroffen zu werden man für unmöglich halten sollte, werden von den Reiterstandbildern auf der Rückseite des Denkmals, von Moltke und Bismarck, noch überragt. Der greise Chef des Generalstabes sitzt auf dem ruhig stehenden Pferde, das den Kopf erhoben hat und die Ohren spitzt, mit etwas vorgebeugtem Oberkörper (Abb. 57). In die Ferne schauend, beobachtet der Schlachtenlenker jede Wendung des Kampfes. Aus den markanten Gesichtszügen spricht volles geistiges Leben. In der Figur Bismarcks kommt der Scharfblick und die Energie des großen Staatsmannes, der, wie er sein Roß in der Gewalt hat,

auch den Staat lenkt, zum Ausdruck (Abb. 58 u. 59). Daß Bismarck eine Weile das Pferd geritten habe, es sich nun aber bäume und nicht mehr vorwärts wolle, war eine vollkommen verkehrte Deutung der beabsichtigten und auch deutlich ausgesprochenen Auffassung Siemerings. Das plötzliche Halten aus vollem Galopp war vielmehr die Aufgabe, die sich der Künstler selbst gestellt hatte, und wie ist dieses ungewöhnlich schwierige Problem gelöst! Die ganze Stellung des Pferdes und die feste Haltung des Reiters zeigen glänzend das Impulsive der gewaltigen Kraftnatur Bismarcks. Auch der Kopf der Fürstengestalt ist ein glänzendes Zeugnis der tieferfaßten Porträtkunst des immer den Kern treffenden Meisters (Abb. 60).

Zwei Krieger vom Gardekorps mit Adler und Standarte stehen zu beiden Seiten des Kaisers. Die übrigen Fahnenträger geben in getreuen Typen einen bayrischen, braunschweigischen, preußischen und sächsischen Soldaten. Dadurch bekommt das ganze Denkmal einen festlichen Anstrich, der hier durchaus am Platze ist. Mag zwar infolge dieser vielen Gestalten die Gesamtkomposition beim ersten Blick nicht ganz übersichtlich sein, so gewahrt man bei näherer Betrachtung, daß alle diese den Sockel umgebenden Figuren wie architektonische Massen gegeneinander abgewogen sind. Den Vorwurf, daß das Plastische und das Architektonische sich nicht genügend durchdringe, wird man heute Siemering ebensowenig wie Rauch machen. Unsere moderne Denkmalsplastik hat das Band mit dem architektonischen Aufbau viel unbekümmerter gelockert, wenn nicht gar zerrissen.

Die Gußarbeiten wurden in den Gießhütten von Gladenbeck in Berlin und der von Lauchhammer ausgeführt, während die kolossale Germania von Professor Howaldt in Braunschweig und nach dessen Tode von dem Sohn in Kupfer getrieben wurde. Im Juni 1883 waren die Arbeiten für das reiche Denkmal, dessen Kontrakt im Jahre 1879 mit dem Meister geschlossen war, so weit gediehen, daß die Germania bis auf die Zusammensetzung und die feinere Detaillierung, die acht Fahnenträger bis auf die Fahnen fertig waren. Die Figur des sitzenden Kaisers (Abb. 54) war im großen Gußmodell nahezu



Abb. 70. Elch vom Washington-Denkmal. (Zu Seite 87.)

vollendet, die Reiterfigur Moltkes ganz, die des Kronprinzen bis auf den Kopf. Der König von Sachsen und Bismarck waren in den Hilfsmodellen hergestellt. Im November 1885 konnte im Hofe der Gladenbeckschen Gießerei ein provisorischer Aufbau vorgenommen werden, um auch die Regelung der architektonischen Teile herbeizuführen. Endlich konnte das Denkmal nach den mannigfaltigsten Schwierigkeiten am 18. August 1888, dem Jahrestage der Schlacht bei St. Privat, feierlich in Gegenwart des sächsischen Königs enthüllt werden.

* * *

Gleichzeitig mit den Modellen für das Leipziger Siegesdenkmal hatte der unverdrossene und fleißige Meister in seinem im alten Lagerhause befindlichen Atelier, wo schon Rauch und seine Schüler geschaffen hatten und das Friedrichs-Denkmal entstanden war, ein noch größeres Werk in Arbeit: das Washington-Denkmal für Philadelphia, welches fraglos das erste monumentale Reitermonument der modernen deutschen Denkmalskunst geworden ist. Wie Rauchs Name damals nach Enthüllung des Friedrichs-Denkmals in der ganzen Welt gefeiert wurde, so würde Siemerings Name für jeden Deutschen gleichen Klang haben, wäre dieses Meisterwerk deutscher Kunst nicht über den fernen Ozean gewandert, so daß wir von der imposanten Gesamtwirkung dieses riesenhaften Denkmals kaum einen Begriff haben (Abb. 61 u. 62).

Als nach dem heißen Unabhängigkeitskampfe durch den Friedensschluß des Jahres 1783 die nordamerikanische Republik begründet war, vereinigten sich am 15. Mai desselben Jahres die Offiziere der siegreichen Armee zu einer Gesellschaft, die sich nach der damaligen Vorliebe für klassische Namen Society of the Cincinnati nannte und als Ziel hatte, das Andenken an die Trennung der Kolonien von der Herrschaft Großbritanniens wachzuhalten. Der weitere Zweck des Ordens, dessen erster Präsident der große Nationalheld Georg Washington selber wurde und bis zu seinem im Jahre 1799 erfolgten Tode blieb, war der, die Führer in dem Freiheitskampfe und deren Nachkommen zu einem freundschaftlichen Bunde zusammenzuschließen, um die erstrittene Freiheit zu hüten



Abb. 71. Skizze zum Auszuge der Kolonialarmee. (Zu Seite 87 u. 88.)



Abb. 72. Auszug der Kolonialarmee. Relief am Washington-Denkmal. (Zu Seite 87 u. 88.)

und die Invaliden zu unterstützen. Als die Zinsen des hierfür gesammelten Kapitals immer weniger in Anspruch genommen wurden und schließlich auch der letzte Pensionär gestorben war, faßte der Cincinnati-Orden im Jahre 1810 den Beschluß, das Kapital samt Zinsen so lange ruhen zu lassen, bis es ausreiche, dem ersten Präsidenten der freien Republik, Georg Washington, dem Vater des Vaterlandes, ein würdiges Denkmal als bleibendes Zeichen ihrer Achtung und Dankbarkeit in Philadelphia zu setzen. Zweier Menschenalter bedurfte es, bis die erforderlichen gewaltigen Mittel beisammen waren. Im Jahre 1878 konnte man an die Ausschreibung einer Konkurrenz denken.

Bis über den Ozean war die Kunde von Siemerings berühmtem Fries von 1871 gedrungen, und viele tausend Herzen waren in Amerika von der ergreifenden Darstellung der Erhebung des deutschen Volkes begeistert. Für die schmerzhafte Enttäuschung, die der Meister in der Heimat hatte erfahren müssen, sollte ihm endlich doch erhebende Genugtuung werden. In diesem großen Lande der Freiheit wurde dem nicht ausgeführten Werke erst die volle Würdigung zuteil, die das Heimatland der ersten Arbeit des patriotischen Künstlers, dem lebendigsten und volkstümlichsten Denkmal jener Zeit, versagt hatte. Zunächst fragte man von Philadelphia bei Siemering an, ob er es sei, der jenen Fries geschaffen habe. Als Siemering sich auf die Anfrage Amerikas frohbewußt als Meister desselben bekennen konnte, wurde er 1878 zu einer engeren

Konkurrenz mit zwei amerikanischen, einem englischen und einem italienischen Bildhauer aufgefordert. Als preisgekröntem Sieger im Wettbewerb übertrug im Jahre 1882 die Jury dem Künstler, ohne daß sie ihm dreinredete und Abänderungen verlangte, die Ausführung des gewaltigen Denkmals nach dem eingesandten Entwurfe. So konnte Siemering den großen ihn ehrenden Auftrag freudig ohne irgendwelche Störung von seiten eines Kunstkomitees ausführen, nur seinem künstlerischen Genius folgend.

Auf diese Weise entstand die eigenste Arbeit des Künstlers: sie ist seine reiffste Schöpfung, ja noch mehr, die reiffste Lösung eines Reitermonuments in Hinsicht auf die künstlerische Verbindung von Reiterfigur und figurenreichem Sockel. Nachdem Teile des Denkmals bereits frühere Berliner Ausstellungen geziert hatten und die Figur des Helden im Bronzeguß ausgestellt war, erschien der ganze Denkmalskörper mit seinem reichen Figurenschmuck in der Berliner Ausstellung 1892, wo das Riesenwerk freilich nur mit größter Mühe und unter ungünstigen Verhältnissen aufgestellt werden konnte.



Abb. 73. Skizze zum Auszug der Emigranten. (Zu Seite 87.)

Die vier liegenden Flüsse und die Tiergestalten waren damals im Bronzeguß fertig und zur Absendung bereit, während das sieben Meter hohe Reiterstandbild mit Sockel von über fünfzehn Meter Höhe bereits an seinem Bestimmungsort in Philadelphia angelangt war.

Aber auch an diesem Denkmal sollte der Künstler keine reine Freude erleben. Zunächst blieben die einzelnen Teile zwei Jahre lang unausgepackt liegen, weil Streitigkeiten über die Platzfrage entstanden. Kaum aber hatten endlich die Aufstellungsarbeiten begonnen, da wurde von der Jingopresse der Versuch gemacht, eine Hetze gegen den deutschen Künstler zu betreiben. Anfang Juni 1893 brachte in Philadelphia der Evening Telegraph einen gehässigen Schmähartikel gegen Siemering und sein Werk. Das deutsche Philadelphia Sonntags-Journal erwiderte darauf mit einer ziemlich scharfen Zurechtweisung, worauf der Evening Telegraph verstummte. Siemering, der ein Exemplar des Angriffs- und des Verteidigungsartikels erhielt, antwortete dem Sonntags-Journal in einem Schreiben, vom 11. Juli 1893, dessen kurze Sprache das Wesen des Meisters charakterisiert:

Hochgeehrter Herr!

Sie waren so freundlich, mir The Evening Telegraph Juni 2, mit dem Schandartikel, der mich angreift, und das Philadelphia Sonntags-Journal Juni 11, 1893 mit Ihrer Verteidigung zu senden. Ich sage Ihnen meinen verbindlichsten Dank dafür, daß Sie auf groben Klotz einen groben Keil setzten — wie es sich gehört. —

Ich hoffe, alle Stimmen gegen mein Denkmal werden verstummen, wenn es steht, — denn ich habe, wie Sie ganz richtig sagen „in langen Jahren hingebungsvoller Arbeit" danach getrachtet, mich des Vertrauens würdig zu beweisen, welches man mir im Jahre 1881 entgegentrug. Damals ging ich als Sieger aus einer internationalen Konkurrenz hervor; — Mr. Georg Harris war damals Secretary der Cincinnati Society.

Ich gelobte mir, mit Aufbietung aller meiner Kraft, ein Werk zu schaffen, würdig dem Nationalheros der Amerikaner, den Deutschen und mir zur Ehre, den Kunstverständigen zum Vergnügen. Mit ergebenem Gruß

R. Siemering.

Von einem angeblich berufenen Kritiker, dem Vizepräsidenten des American Institute of Architects, Herrn Frank Miles Day, war in der Ausgabe des Public Ledger aus rein nationalen Gründen der erste Angriff gegen Siemerings Washington-Denkmal



Abb. 74. Auszug der Emigranten. Relief am Washington-Denkmal. (Zu Seite 89.)

gemacht worden. Der Ledger hatte die Frage aufgeworfen, welche Statue in Philadelphia die beste wäre. Mehreren amerikanischen Bildhauern, dem Vorsteher der Kunstgewerbeschule, dem Direktor der Kunstakademie, dem genannten Herrn Frank Miles Day u. a. war die Beantwortung überlassen. Da diese Herren schon durch ihren Beruf auf dem Boden amerikanischer Kunst zu stehen sich bemühten und für diese das maßgebende Vorbild in der französischen Kunst erkennen zu müssen glaubten, kann es kaum überraschen, daß die Werke deutscher und deutsch-amerikanischer Bildhauer, die im Fairmount-Park ausgestellt hatten, totgeschwiegen wurden. Vollkommen verblüffend aber mußte der gehässige, kritiklose Angriff wirken, den der Vizepräsident des American Institute of Architects Frank Miles Day weniger aus Überzeugung als vielmehr aus Wut darüber schrieb, daß die große Summe von mehr als einer Million Mark, die von der Society of the Cincinnati für das Denkmal ausgesetzt war, nicht der amerikanischen Kunst erhalten blieb. Nachdem Herr Day der Reiterstatue Grants, die von den amerikanischen, in Paris ausgebildeten Bildhauern French und Potter ausgeführt ist, die Palme zuerteilt hatte, ließ er sich in seinem Deutschenhaß zu folgender Auslassung hinreißen: „Das große Washington-Monument ist, obwohl es das kostspieligste ist, in einer Weise entworfen, der wir müde sind. Es stellt nichts im Lande dar und ist etwas, auf das wir nicht sehr stolz zu sein brauchen .... Es ist natürlich sehr viel schwieriger, eine schlechte Statue los zu werden, als eine neue zu erhalten. Wir werden uns mit derjenigen, die wir haben, zufrieden geben müssen, aber wir sollten eine Kommission von Experten haben, um ähnliche Mißgriffe in Zukunft zu verhindern." Der Vorwurf Days, das ganze Monument sei unamerikanisch, trifft allerdings im Vergleich zu der Kunst eines French, Dallin, St. Gaudens und Rhind zu, denn diese amerikanischen Künstler haben ihre nationale Kunstweise, wenn von einer solchen damals überhaupt gesprochen werden kann, zu der Großartigkeit und Lebendigkeit des Siemeringschen Entwurfs nicht emporheben können. Und wenn ferner bekrittelt wurde, daß die Plattform, auf welcher das Piedestal mit der



Abb. 75. Amerika weckt die schlafenden Söhne. Hintere Gruppe am Washington-Denkmal. (Zu Seite 90.)



Abb. 76. Columbia. Vordere Gruppe am Washington-Denkmal. (Zu Seite 90.)*

Statue sich erhebt, zu große Dimensionen hätte und durch die Fontänen mit den darüberlagernden Indianergestalten, noch mehr durch die beiden allegorischen Gruppen und die die Treppen flankierenden Tierfiguren überladen wäre, so ist auf solche verständnislose Kritik zu erwidern, daß gerade der wundervolle Aufbau mit dem feinsinnigen Figurenschmuck die imposante Wirkung des großartigen Reitermonuments erhöht (Abb. 62). In noch höherem Grade würde die monumentale Wirkung hervortreten, wäre man den Intentionen des Künstlers nachgekommen, dem Riesenmonument auf einer Anhöhe einen Platz einzuräumen, damit es nach allen Seiten hin freistehend, von weiter Ferne her sichtbar wurde.

Die Dreiteilung des ganzen Monuments ist geistreich durchgeführt. Das Denkmal schildert den Helden, seine Zeit und sein Land so fein durchdacht, daß jeder einzelne Gedanke klar zur Geltung kommt und alle drei harmonisch zusammenklingen. Derselbe Wohllaut ist den glücklich gewählten Motiven des plastischen Schmuckes eigen. Angesichts eines Monuments, das man in Berlin einer Vollendung entgegengehen sah, wie sie ausgereifter und glücklicher für eine solche gewaltige Denkmalsanlage kaum gedacht werden



Abb. 77. Reiterfigur Washingtons. (Zu Seite 90.)

kann, mußte der Wunsch lauter als je werden: daß auch unser Vater des Vaterlandes durch ein Denkmal in der Reichshauptstadt verherrlicht werden möchte, dem ähnliche schlichte Größe eigen ist. Wer dieses zu schaffen im vollsten Umfange fähig war, darüber konnte damals kein Zweifel mehr bestehen. Berlin hat nun seit Jahren sein Kaiser Wilhelm-Denkmal. Kann sich dieses aber mit Siemerings Schöpfung messen? —

Nichts beantwortet diese Frage besser als ein Vergleich beider Denkmäler (Abb. 62 u. 63). Man könnte Siemerings Schöpfung als Beispiel, die Begassche als Gegenbeispiel eines wirklich gelungenen Denkmals bezeichnen. Seit der Antike gibt es eine große Zahl von Reiterstandbildern, aber die Zahl der wirklich künstlerisch befriedigenden Monumente ist verhältnismäßig gering. Verrocchios Colleoni-Denkmal in Venedig wirkt so großartig, weil es auf einem ganz schlichten, hohen Sockel steht, der den Beschauer



Abb. 78. Begas: Reiterfigur Kaiser Wilhelms. (Zu Seite 92.)

zwingt, von einer bestimmten Stelle aus das Denkmal zu betrachten. Obgleich noch von mehreren Seiten aus das Denkmal wirkt, so ist doch der eine Standpunkt, den jeder leicht findet, für die Betrachtung am günstigsten. Einen mit Figuren geschmückten Sockel mit dem Reiterstandbild zu einer glücklichen Komposition zu vereinigen, so daß der Reiter Hauptsache bleibt, ist in Schlüters Großem Kurfürst gelungen. Wenn auch die vier gefesselten Sklaven am niedrigen Sockel, die nach Skizzen Schlüters von dessen Schülern ins Große übertragen wurden, für unsern Geschmack zu pathetisch bewegt sind, so

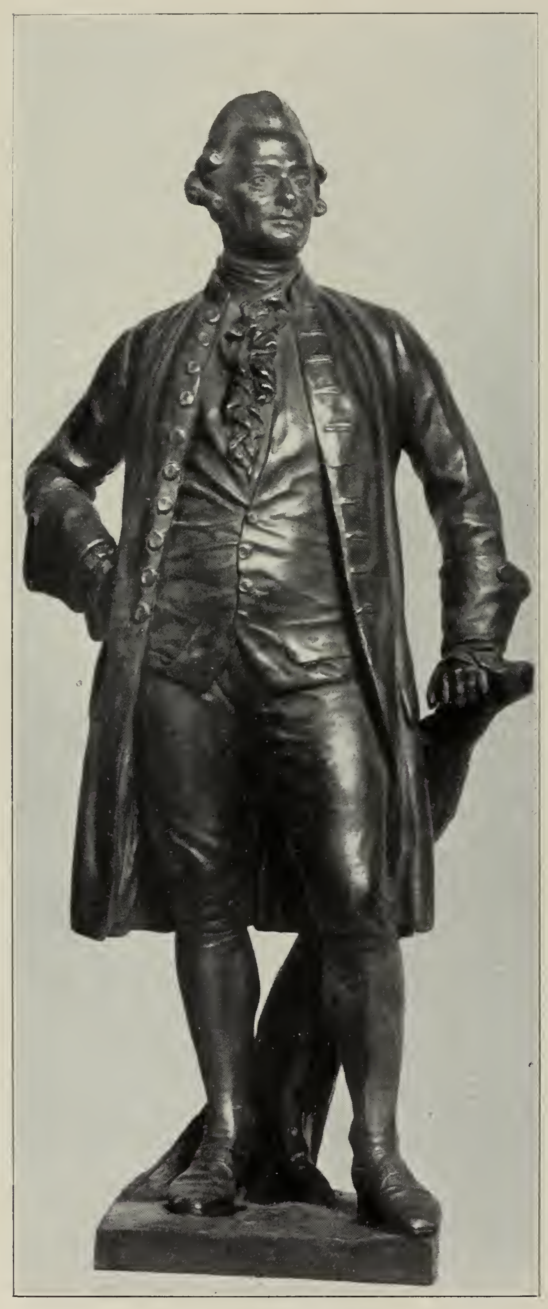


Abb. 79. Nichtausgeführte Lessing-Statue für Berlin. 1886. (Zu Seite 95.)*

ordnen sie sich doch der Hauptfigur vollkommen unter und haben wie an den Denkmälern Heinrichs IV. von Giovanni da Bologna in Paris und Herzog Ferdinands I. in Livorno, die für den Sockelschmuck vorbildlich wurden, nur die dekorative Bedeutung, den Gedanken des Siegreichen zum Ausdruck zu bringen. In neuerer Zeit, die einen förmlichen Kultus mit der Errichtung von Reiterdenkmälern treibt, verhalfen die Künstler den Sockelfiguren zu historischer Bedeutung. Rauch hat mit dem Denkmal Friedrichs des Großen den Typus im Aufbau abgegeben. Hatte aber dieser große Meister der Berliner Plastik den zweistöckigen Sockel mit historischen und allgorischen Figuren verschiedenen Maßstabes derartig gestaltet, daß die Reiterfigur den eigentlichen Abschluß für den figurenreichen architektonischen Aufbau bildet, so hatten ähnliche Versuche von Künstlern der Rauchschen Schule die Wirkung des Überladenen zur Folge gehabt. Als weiterer Nachteil stellte sich der durch die Gestalt des Pferdes bedingte längliche Grundriß des Sockels heraus, dessen Langseiten mit den besonders reichen Figurengruppen sich leicht aufdrängen, die Heldenfigur aber zurücktreten lassen.

Siemering hat mit außerordentlicher Geschicklichkeit diese Schwierigkeiten zu überwinden gewußt. In dem prachtvollen Standbilde Washingtons hat er die Proportionen von Unterbau und Reiter besonders glücklich getroffen und großen Reichtum mit monumentaler Ruhe und übersichtlicher Einfachheit zu vereinigen gewußt. Dieses schöne Verhältnis und die Übersichtlichkeit der architektonischen Entwicklung, der der plastische Schmuck wie eingeboren ist, hat Begas in dem großen Nationaldenkmal in Berlin nicht getroffen. Die Überladenheit des Unterbaues und die Zerrissenheit der Silhouette, die die Folge von den losgetrennten Einzelheiten ist, lassen den Reiter zu wenig zur Geltung kommen.

Reiterfiguren, sind sie in gewisser Höhe aufgestellt, bieten zumeist eine ungünstige Vorderansicht. Die Hinteransicht ist noch unangenehmer. Diese Mängel machen sich beim Friedrichs-Denkmal Rauchs bemerkbar, wenn man sich Unter den Linden dem Denkmal



Abb. 80. Otto Lessing: Lessing-Denkmal in Berlin. (Zu Seite 95.)

nähert; wie eine plumpe Masse mit unschönen Umrissen wirkt der Reiter auf dem Pferde. Bei Siemerings Washington-Denkmal halten die Figurengruppen an der Vorder- und Hinterseite des Sockels den Blick fest. Bald aber gleitet das Auge zu den Seiten über, denn der Sockel ist, was ein sehr guter Griff Siemerings war, oval, wodurch die Umrißlinien weich wurden (Abb. 64), und nur durch geschmeidige Voluten ist die Teilung der Flächen angedeutet. Ist man jedoch an den Seiten des Unterbaues angelangt, so steigt der Blick sofort zum mächtigen Reiterstandbild auf, das als Krone über dem Ganzen

prächtig dominiert, weil hier statt der Vollfiguren nur ein flaches Relief die ein wenig gebogene Langseite ziert. Die Rundfiguren der Vorderseiten tragen, von hier aus gesehen, zur Belebung der Gesamtkonturen bei und leiten ebenso wundervoll zu dem stärker eingezogenen, durch Laubgewinde und Kartuschen belebten Aufsatzstück wie zu dem einfachen Unterbau des Sockels über, an dessen Seiten als einziger Schmuck je ein von Inschriften umgebenes Wappen angebracht ist. Die künstlerische Gesamtwirkung dieser Dreiteilung des Sockels, dessen architektonische Details von Professor Cremer entworfen wurden, ist hervorragend schön und entwickelte sich, wie die erste flüchtige Skizze beweist (Abb. 65), langsam während der Arbeit am Hilfsmodell. Die auf der mächtigen achteckigen Plattform liegenden Tier- und Flußfiguren unterbrechen, indem sie zugleich als Gegengewicht zu dem beträchtlich erhöhten Unterbau benutzt sind, dann weiter belebend die zur untersten ausladenden Plattform führende Silhouettenlinie. In dieser Hinsicht weist das Begassche Kaiserdenkmal gerade das Gegenteil auf. —

Mit Hindeutung auf die ursprünglich dreizehn Staaten der Union führen dreizehn Stufen zu der zwanzig Meter breiten und fünfundzwanzig Meter langen Plattform, durch welche der für sich schon abgeschlossen erscheinende Denkmalsbau eine noch vollere Wirkung bekommt. Die acht oberen Stufen der Plattform werden viermal von Brunnenbecken unterbrochen. Auf einem Postamente darüber lagert je eine Allegorie der vier gewaltigsten Flüsse Amerikas, des Hudson, Delaware, Potomac, Mississippi. Welchen Figuren in ihrer edlen Auffassung der Vorrang gebührt, jenem jugendlichen Mann mit Dreizack und einem Alligator zur Seite (Abb. 66) oder der schön hingelagerten jugendlichen Frau mit einer Wasserschlange (Abb. 64), mag unentschieden bleiben; soviel aber ist unverkennbar, daß, was die eigenartige Rassenschönheit anbelangt, die beiden Indianergestalten in der Wiedergabe der fein beobachteten Natürlichkeit unübertrefflich sind (Abb. 67). Vor Jahren hatte Siemering diese Indianer, die zu einer nach Berlin gekommenen Truppe gehörten, modellieren können. So konnte er jene Indianerin mit den weiten Netzen und jenen im reichen Federschmuck erscheinenden älteren Indianer mit den er-



Abb. 81. Entwurf zum Lessing-Denkmal für Berlin. 1886. (Zu Seite 96.)*



Abb. 82. Reliefs und Tempelrahmen vom Entwurf zum Lessing-Denkmal für Berlin. (Zu Seite 96.)*

beuteten Vögeln zur Seite durch vornehme Charakteristik zu wahren Prachtexemplaren gestalten. Neben diesen das Land charakterisierenden Gestalten liegen auf vorgeschobenen Postamenten, indem sie die Höhe der Plattform nicht übersteigen, je zwei amerikanische Tierfiguren. Diese beiden prächtigen Büffel, die Wapitihirsche, die Elche, den Grislibär und den Stier hat Siemering mit derselben sorgfältigen Beobachtung der Fauna des Landes entnommen. Nach toten Tieren, die im Atelier enthäutet und seziert wurden, hat der allem bis auf den Grund gehende Meister dieselben durchmodelliert (Abb. 68—70).

Den aus dunkelgrünem schwedischen Granit bestehenden Sockel schmücken an den beiden Längsseiten zwei Bronzereliefs, die auf dem Marsche begriffene Kolonialarmee und einen nach dem Westen ziehenden Emigrantenzug zeigend (Abb. 71 u. 73). Der Auszug der Yankees zum Kampfe trägt die Unterschrift: „Sic semper tyrannis“ — „Per aspera ad astra“; während die Inschrift des andern Reliefs Berkeleys einst prophetisches Wort: „Westwards the star of the empire takes its way“ enthält. Siemerings Stärke wurzelt ganz besonders im Relief, das trotz der flachen Behandlung, die meisterhaft durchgeführt ist, den täuschenden Eindruck weit vertieften Raumes hervorruft. Noch einmal wie im Fries von 1871 schildert er in ergreifender Lebendigkeit den Auszug in den Kampf, noch einmal spricht er, indem er sich auch für den Freiheitskampf der Amerikaner zu

begeistern weiß, in jener packenden, allen verständlichen Sprache. Wie geht es da vorwärts in Reih und Glied, mit geschlossenem Tritt, und wie versetzt uns die mutige Entschlossenheit der mit Bajonett und Tornister Ausziehenden sofort in die Grundstimmung des Unabhängigkeitskrieges! Eine elementare Gewalt, die alles ihr Entgegenstehende einfach beiseite schiebt, liegt in dem Vordringen dieser Kolonnen, die siegen müssen. Die Skizze (Abb. 71) gibt dies in besonders unmittelbarer Frische wieder.

Das ausgeführte Relief überrascht durch die eindringliche Durchbildung der Form (Abb. 72). Jede Bewegung des Rockes, jede Falte an den Gamaschen ist motiviert.



Abb. 83. Modell zum Kaiserdenkmal in Magdeburg. (Zu Seite 97.)

Eine Reihe von Porträts damaliger Offiziere ist verwendet worden. Voran schreitet Knox als Führer, Kosciuszko und Schuyler beschließen den Zug. Hinter den Truppen im Flachrelief sind die Generale Steuben und Lafayette erkennbar. Alle beseelt, man sieht es ihnen an, der Wahlspruch Washingtons: „Für Gott und mein Vaterland! — Taten, nicht Worte!"

Die Skizze des zweiten Reliefs (Abb. 73) schildert den freudigen Auszug des Volkes in treffenden Typen. Da marschieren froh erregt die Schiffer mit den Rudern, die Landleute mit der Sense, die Schmiede mit dem Hammer. Frauen folgen, Körbe mit Vorräten auf den Köpfen tragend. Mütter und Kinder werden im Wagen transportiert; der junge Bursche schiebt auf der Karre das Schwesterchen und Brüderchen. Ein treues Bild echten Volkslebens, aus dem lebendiger Odem mächtig weht. Wie verstand der

Künstler dieses Volk, das um seine Existenz kämpft! — Das ausgeführte Relief (Abb. 74) zeigt verschiedene Änderungen, nicht immer zum Vorteil. Ein wenig Frische ist hier und da eingebüßt. Eine prachtvolle Gestalt aber ist der Präriejäger mit dem Hunde.



Abb. 84. Modell zum Kaiserdenkmal in Magdeburg. (Zu Seite 103.)

Die Mitte des Reliefs nehmen die historischen Porträtgestalten des Pastors Mühlenberg und Franklin Jeffersons ein.

Die ganze wuchtige und große Linienführung offenbart sich in den beiden meisterhaft geschlossenen Gruppen an der Vorder- und Rückseite des Postaments. Hier sehen



Abb. 85. Modell zur Statue Kaiser Wilhelms I. für die Ruhmeshalle zu Berlin. 1888. (Zu Seite 104.)

wir den Aufruf zum Kampfe, dort ist der Sieg verkörpert. Als robuste kriegerische Hirtin weckt Amerika (Abb. 75) die schlafenden Söhne des Landes zum Freiheitskampfe, Säbel und Speere bereit haltend. Während ein Hirt mit Spaten noch im tiefen Schlummer daliegt, erhebt sich bereits ein Krieger, um die Waffen zu ergreifen. Köpfe und Hände sind mit realistischer Treue durchgeführt. An der Vorderseite aber erscheint die Columbia nicht mehr als schmuckloses Weib, sondern als siegreiche stolze Herrscherin thront sie mit der Freiheitsmütze auf dem Haupt (Abb. 76). Während sie mit der Rechten ein Füllhorn mit den Gaben des Landes, mit der Linken den Dreizack als Zeichen der Herrschaft über das Meer hält, legen zwei Krieger als freie Bürger die erkämpften Lorbeeren und die erbeuteten Fahnen in heißer Dankbarkeit zu ihren Füßen nieder. Den edelsten Abschluß dieser Gruppe bildet der Adler mit ausgebreiteten Flügeln über dem Sternenbanner am untern Sockelrande. Von jeder Seite gesehen zeigen diese hervorragenden Gruppen die edelsten Linien, und was von jeher die Siemeringsche Plastik so bedeutend machte: ernste Strenge im Verein mit tiefer Empfindung und wirklichem Volksleben, das tritt hier in prägnanter Realistik und doch so ideal schön hervor.

Wie die Reiterfigur Washingtons auch den ganzen Denkmalsaufbau weit und frei überragt, so gipfelt gerade in Roß und Reiter des Meisters höchste Kraft künstlerischer Empfindung und Gestaltung (Abb. 77). Die Modellierung eines kolossalen Reiterstandbildes hat von jeher die meisten Künstler in Verlegenheit gesetzt; wenige haben denn auch die schwierige Aufgabe zu voller Zufriedenheit gelöst. Meist tritt der Reiter im Verhältnis zum Pferd zurück, oder das Pferd selbst ist schwächlich, tänzelnd oder steif in der Bewegung. Die beste Lösung des Verhältnisses zwischen Roß und Reiter, der doch Hauptsache sein mußte, haben die Renaissancekünstler gefunden. Ihnen kam die steife Haltung des in fester Rüstung steckenden Kriegers zustatten. Am wirksamsten hat Verrocchio diese Art des Reitens, die sich bei den Venezianern am auffälligsten bemerkbar machte, mit vollem Bewußtsein künstlerisch ausgenutzt. Sein Colleoni hebt sich im Sattel empor und tritt fest auf die Steigbügel, so daß die gereckte Gestalt des Feldherrn an Größe und Bedeutung gewinnt. Außerdem bekommt durch das Spreizen der Beine die Vorderansicht des Standbildes eine schöne, scharf gezeichnete Silhouette. Nur mit

der nach vorn gedrehten Schulter, die bei Colleoni breit gewesen sein soll, folgt er der Wendung des Kopfes und der Bewegung des Pferdes. Verrocchio war demnach in der Wiedergabe des Reitens ganz Naturalist; wollten aber unsere modernen Bildhauer ebenfalls naturalistisch sein, so ward ihnen zur Aufgabe, die Beine des Reiters an den Leib des Pferdes anzudrücken und diese die Bewegung des Pferdes mitmachen zu lassen. Nicht vielen Meistern ist dabei eine kräftige und große Wirkung gelungen.

Siemerings Washington erinnert auf den ersten Blick an den Colleoni schon wegen des Paßschrittes, indem Vorder- und Hinterfuß derselben Seite entweder vor- oder zurückgestellt sind; dennoch hat der Künstler die moderne Haltung des Reiters ganz treu wiedergegeben und den zu schwer erscheinenden Vorderteil des Colleoni-Pferdes vermieden. Die Ähnlichkeit beruht auch weniger auf der äußern Gestaltung als vielmehr auf der hohen Wertigkeit der künstlerischen Auffassung. Statt des italienischen Schlachtrosses von mächtiger Schwere hat Siemering ein Idealpferd geschaffen, das, bis in die Einzelheiten hinein naturalistisch durchgebildet, doch nicht das Abbild eines bestimmten Pferdes ist, sondern die charakteristischen Schönheiten mehrerer Pferde in sich vereint. Dann gab er seinem Pferde gleich dem Colleoni-Roß mit Abänderungen



Abb. 86. Entwurf zum Kaiser Friedrichdenkmal für Wörth. (Zu Seite 104.)*

den Ausdruck des Mutigen und Heroischen. Ferner könnte man auch meinen, Rauchs Friedrichs-Denkmal habe dem Siemeringschen Werke zum Vorbild gedient. Und doch ist das Washington-Monument, weil es eben eine eigene Schöpfung ist, von diesem ganz verschieden. Die Mängel des Rauchschen Reiterdenkmals hat Siemering vermieden, die Vorzüge desselben verwendet. Sein Washington sitzt fester im Sattel und ist kräftiger als Rauchs Friedrich aufgefaßt, der sich nur mit Mühe auf dem Pferde hält. In der naturgetreuen Wiedergabe des Reiters in der Kolonialuniform mit Dreispitz schloß sich Siemering der modernen Auffassung an, die sich unserer historischen Vorstellung wegen nicht mehr beseitigen läßt, wußte aber in dem besonnenen, klar denkenden Staatsmann mit dem zielbewußten Blicke den Eindruck monumentaler Größe und würdevoller Hoheit zu treffen. Die Feldherrnfigur nimmt noch an wuchtiger Fülle der plastischen Erscheinung durch die glückliche Drapierung des Mantels zu, der weit zurückbauscht. Unaufhaltsam geht es dem Wind entgegen, der den Mantel zurückschlägt, so daß die Hand, die den Zügel hält, frei gemacht ist, während ihn auf der andern Seite das gegen die Hüfte gestützte Fernrohr nach vorn zieht. Die straffe Fältelung ist wirksam benutzt, um die markige Kraft, die aus dem mächtig ausschreitenden Pferde strömt, auch in der Reiterfigur zu steigern. Das feurige Roß scheint sich bewußt zu sein, wen es trägt: den Befreier des Landes, der mit fester Entschlossenheit, aber ohne das Pathos eines Napoleon, auftrat.

Wie die Figur des Pferdes die sorgfältig durchgeführte anatomische Richtigkeit dem Studium an der Sadowa Kaiser Wilhelms verdankt, aber wieder anders aussieht als die Pferde Bismarcks und Moltkes am Leipziger Siegesdenkmal, bei denen das kaiserliche Pferd ebenfalls als Modell diente, so hat Siemering auch bei der Gestalt Washingtons mehr Wert darauf gelegt, die Erscheinung des Helden in seiner historischen Bedeutung zu charakterisieren, als in genrehafter Gewissenhaftigkeit die kleinen Fehler seines Wuchses zu betonen. Das Antlitz mit den markigen, energischen Zügen ist jedoch ähnlich, wie bei der Marienburger Friedrichsgestalt (Abb. 23), bei großer Durchgeistigung streng porträtmäßig durchgearbeitet.

Man vergleiche das Begassche Kaisermonument (Abb. 78) mit Siemerings Washington. Die Gegensätze der Pferde und der Reiter — ganz abgesehen von dem posenhaft schreitenden Friedensgenius mit der geziert gehaltenen Palme — und ebenso die künstlerische Qualität beider Standbilder ist so groß, daß jedes weitere Wort für den, der sehen kann, unnötig ist: ihm sagen die gegenübergestellten Abbildungen genug.

War auch Siemerings Washington-Denkmal bestimmt, als reichstes und wirkungsvollstes Werk der deutschen Monumentalplastik über den weiten Ozean zu ziehen, um für Deutschland für immer verloren zu sein: den großen Ruhm hat es dem Lande des Künstlers doch eingebracht, daß es aus dem weiten Meere der modernen Denkmalsplastik wie ein Leuchtturm herausragt, der den Künstlern den rechten Weg deuten wird, indem er sie vor der modernen genrehaften Verflachung warnt, bei der sich meist hinter der gekünstelt skizzenhaften Behandlung nur Unfähigkeit verbirgt!

* * *

Wenn auch Siemerings Schöpferkraft durch die großen Arbeiten für Leipzig und Philadelphia noch auf Jahre hinaus in Anspruch genommen war, so beteiligte er sich trotzdem im Herbst 1886 an der Konkurrenz für ein im Berliner Tiergarten geplantes Lessing-Denkmal, da sein Streben selbstverständlich dahin ging, auch in der Hauptstadt des Deutschen Reiches mit einem größern Monument vertreten zu sein. Nochmals sollte auch dieser Wettbewerb dem Künstler eine herbe Enttäuschung bringen, ohne daß sie jedoch den Fortgang jener Arbeiten am Sieges- und Washington-Denkmal weiter beeinträchtigte. Das Denkmalskomitee hatte im Preisausschreiben verlangt, Lessing solle stehend dargestellt werden. Zur Beurteilung der einzuliefernden Skizzen hatte es eine aus neun Personen bestehende Jury gewählt, sich aber vorbehalten, an das Urteil der Preisrichter nicht gebunden zu sein. Von den sechsundzwanzig eingelieferten Entwürfen



Abb. 87. Erster Entwurf zum Bismarck-Denkmal für Berlin. Erste Konkurrenz. 1895. (Zu Seite 107.)*

erachtete die Jury die von Karl Hilgers, Otto Lessing und Siemering für preiswürdig. Obwohl die Verteilung nur eines Preises von 2000 Mark in Aussicht genommen war, wurde der Antrag der Jury, drei Bildhauern, Hilgers, Lessing, Siemering, je einen Preis von 2000 Mark zuzuerkennen, vom Komitee angenommen. Das Wahlergebnis der Jury wurde jedoch vom Komitee nicht befolgt. Ihre engere Wahl hatte in geheimer Abstimmung für Siemering vier, Lessing drei, Hilgers zwei Stimmen ergeben. In der darauf vorgenommenen Stichwahl erhielten Siemering fünf und Lessing vier Stimmen. Dennoch beschloß das Komitee, den Lessingschen Entwurf ausführen zu lassen.



Abb. 88. Zweiter Entwurf zum Bismarck-Denkmal für Berlin. Erste Konkurrenz 1895. (Zu Seite 108.)

Wie das Wormser Luther-Denkmal so war auch Rietschels Lessing in Braunschweig schwerlich zu übertreffen, da dieser Meister eine feine Auffassung vom Dichter und Denker gegeben hatte. Auf den Füßen fest dastehend, die Linke auf die Säule stützend und die erhobene Rechte auf die Brust legend, schaut der lebensfrohe Befreier mit dem begeisterten Tiefblick des Gelehrten empor. Nachdem Rietschel durch dieses Denkmal auch für Dichter und Gelehrte das Zeitkostüm erfochten hatte, konnte man sich Lessing nicht mehr anders als in der Tracht des Rokoko, in knappem Rock und Kniehose denken. Ließen sich der Auffassung vom Denker vielleicht neue Züge hinzufügen, so mußte doch Lessing als ganzer Mann mit unbefangenem Blick dastehen. Die Statue mußte daher in sich selbst geschlossen ohne drapierten Mantel und ohne Lehne oder zu stark hervortretende Stütze erscheinen.

Unter den Mitbewerbern hatte sich Donndorf an Rietschels Vorbild gehalten, aber dessen Würde nicht erreicht, während Eberlein seiner Lessing-Statue mit dem stolz gen Himmel gerichteten Blick und der herausfordernd gehobenen Brust zu viel feierliches Pathos gegeben hatte. Eine viel feinere Auffassung von der Bedeutung des unerschrockenen

Forschers gaben der Bildhauer Lessing und vor allem Siemering. Dieser stellte seinen Lessing mit freier Würde dar, der sich durch die reinen Umrisse der Eindruck der Größe und Vornehmheit zugesellt (Abb. 79). Die sichere, feste Haltung, die gegen die Hüfte gestützte Rechte, der scharfe Blick und das selbstbewußte Auftreten charakterisieren vorzüglich die Bedeutung Lessings, ohne doch im geringsten eine Wiederholung der Rietschelschen Statue zu sein. Die Linke ist nur leicht auf einen schrägen Ast gelegt, den als Stütze die Ausführung in Marmor unentbehrlich machte. Auch die Statue, die Bildhauer



Abb. 89. Zweiter Entwurf zum Bismarck-Denkmal für Berlin. Erste Konkurrenz 1895. (Zu Seite 108.)*

Lessing schuf, zeichnet sich durch freie und einfache Konturen aus (Abb. 80). Wie die rechte Hand mit keckem Druck in die Seite gestemmt ist und dabei den Rock zurückgeschoben hat, die Linke aber mit fester Spannung in das Buch greift, entspricht sein Lessing der Vorstellung, die in uns von dem klaren Denker lebt, und auch in dem offenen Blick des in scharfen Porträtzügen durchmodellierten Gesichts zeigt sich dieselbe Energie. Der sicheren Formenwirkung kommen auch besonders die feinen Gewandmotive zustatten. Im ganzen jedoch scheint mir Bildhauer Lessing auf die anmutige und gefällige Wirkung einer zierlichen Rokokofigur zu starken Nachdruck gelegt zu haben. Vor allem aber steht diese auf dem rokokomäßig verzierten Sockel, vor dem ein Genius mit erhobener flammen-

der Schale ruht, nicht fest genug auf den Füßen. Hinsichtlich der Sicherheit und des Adels der Haltung gebührt dem Siemeringschen Lessing der Vorzug, wenn er auch nicht zur Ausführung gelangte.

Selbständig und abweichend von den meisten Konkurrenten, die nach Art des gangbaren Denkmalsaufbaues Begleitfiguren um das Postament ordneten, legte Siemering um den einfachen Sockel mit der Figur, so daß der Kern des Denkmals kräftig genug hervortrat, eine breite, halbkreisförmige Gartenarchitektur aus Säulen und Gebälk, die frisches Grün umranken sollte (Abb. 81). Zu unterst dieser luftigen, in der Mitte geteilten Anlage zogen sich Sitzbänke entlang, und den Seitenabschluß bildeten zwei antik gehaltene Aufbauten mit allegorischen Reliefs. Einer den Musen geweihten Stätte vergleichbar, bot dieser vom Park abgeschlossene Ruheplatz dem Beschauer Sammlung zur Andacht und Verehrung. In der linken Nische zeigt das Relief Lessing als den Wahrheitsucher. Ein Jüngling erfleht sehnsuchtsvoll von der als Jupiter thronenden Gottheit Axt und Spaten, um die im verborgenen Grunde schlummernde Wahrheit freizulegen (Abb. 82). Unter diesem meisterhaft flach durchmodellierten Bildwerk sind Lessings Worte zu lesen:

> „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: Wähle! ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater gib! — Die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein."

Das Relief des gegenüberstehenden Aufbaues, auf dem der kühne Ringer das Ungetüm der Heuchelei vor dem Richterstuhle der drei Mächte des Denkens, Glaubens und Dichtens vernichtet (Abb. 80), bezog sich auf Herders schöne Worte, mit denen er den heimgegangenen Lessing ehrt:

> Und wo bist du nun, edler Wahrheitsucher, Wahrheitkenner, Wahrheitverfechter? Augen und Herz suchtest du immer wach und wacker zu erhalten und warst keinem Laster so feind als der unbestimmten, kriechenden Heuchelei, unserer gewohnten täglichen Halblüge und Halbwahrheit. Die Ungeheuer und ihre ganze fürchterliche Brut gingst du wie ein Held an und hast deinen Kampf tapfer gekämpft.

Den schlichten Sockel hatte Siemering nur mit einigen in Flachrelief modellierten Symbolen geschmückt; zuvörderst sollten in schöner Wahl die drei Ringe aus Nathans Erzählung zu sehen sein.

* * *

Neben der Arbeit am Washington-Denkmal liefen noch andere Arbeiten her, denen der Meister ebenfalls seine ganze Kraft zuwandte. Es sind dies die Entwürfe für das Nationaldenkmal zu Berlin und das Kaiserdenkmal zu Magdeburg, dessen Pferd im wesentlichen auf das jenes ersteren nicht ausgeführten Planes zurückgeht.

Noch im März 1888, bald nach dem Tode Kaiser Wilhelms I., trat in Magdeburg ein Komitee zur Errichtung eines Kaiserdenkmals zusammen. Nachdem anfangs der Vorschlag einer beschränkten Konkurrenz gemacht war, ließen einige Mitglieder des Komitees, die im August des Jahres das eben enthüllte Siegesdenkmal zu Leipzig gesehen hatten, den Wunsch laut werden, der Schöpfer dieses wundervollen Monuments möge auch das für Magdeburg geplante Kaiserdenkmal schaffen. Nachdem der Ausschuß zugestimmt und eine Aufforderung an den Künstler hatte ergehen lassen, erklärte sich Siemering bereit, ein kleines Modell zu liefern. Im November 1889 wurden Modell und Skizzen für die Sockelreliefs ausgestellt. Da man jedoch an der Figur des Kaisers Ausstellungen machte und auch wünschte, den Sockel nur mit Wappen und Inschrift zu zieren, trafen



Abb. 90. Modell zum Ritter Georg-Relief für das Reichstagsgebäude in Berlin. 1894. (Zu Seite 108.)*

1890 in Magdeburg zwei neue Modelle ein, von denen das eine ein schreitendes Pferd, das andere ein stehendes zeigte. Man wählte das stehende Pferd, aber mit der Figur des anderen Modells (Abb. 83). Dieses prachtvolle Pferd ähnelte fast vollständig dem Pferde, das zu dem im Jahre 1899 ausgestellten Entwurf für das Berliner National-denkmal gehörte und vor allen Pferden der übrigen eingelieferten Modelle den Preis verdient hätte.

Es erscheint mir zweckmäßig, zunächst diesen Siemeringschen Entwurf für das Berliner Kaiserdenkmal zu besprechen und dabei auf die Geschichte dieses Monuments, deren Verlauf sich dramatisch genug gestaltete, wenigstens so weit einzugehen, als unser Meister dabei in Betracht kommt. Die von der Reichsregierung im Jahre 1888 zur Vor-

beratung berufenen Männer, unter denen sich auch Begas und Treitschke befanden, befürworteten eine Vorkonkurrenz, die über die allgemeine Form entscheiden und die Platzfrage lösen sollte, denn in dem Ausschreiben war den Bewerbern unter acht verschiedenen Plätzen in und außerhalb der Stadt die Wahl gelassen worden. Die Beteiligung von Bildhauern und Architekten, die sich vielfach zu gemeinsamer Arbeit verbunden hatten, an der Konkurrenz war erstaunlich groß, denn im September 1889 hatten nicht weniger als 147 Bewerber Entwürfe eingesandt. Da die Denkmalsabmessungen, der Bedeutung der großen Persönlichkeit und Zeit entsprechend, gewaltig sein sollten, auch überreiche Mittel vorhanden waren, so hatte nahe gelegen, die Aufgabe rein architektonisch, zum mindesten in Verbindung mit einer einrahmenden Architektur zu lösen. Deshalb wurden fast fünfzig plastisch-architektonische Modelle eingeliefert, und in ihnen war das Großartigste geleistet worden. Die Sieger waren denn auch Architekten. Insbesondere erhielten erste Preise das mächtige Kaiserforum von Bruno Schmitz und der majestätische Kuppelbau von Rettig und Pfann. Den rein plastischen Entwürfen wurden nur zweite Preise zuerkannt, und zwar den Modellen von Hildebrandt, Hilgers, Schaper und Schilling. Den meisten Bildhauern war der Vorwurf zu machen, daß sie zu wenig einen bestimmten Platz, wo das Denkmal stehen sollte, berücksichtigt oder erst nachträglich einen solchen ihrem Entwurf anzupassen versucht hatten. Zweierlei Arten ließen sich unter diesen Entwürfen scheiden. Die eine Gruppe zeigte die Entwicklung des Denkmals nach der Höhe hin, die andere nach der Breite und Tiefe. Für die erstere diente als klassisches Vorbild das Friedrichs-Denkmal Rauchs, für die zweite das Wormser Luther-Denkmal Rietschels. Anstatt die Nebenfiguren, die den innerlichen Gedanken des Denkmals bereichern sollten, in mehreren Geschossen am Sockel übereinander anzubringen, sind diese auf freien Postamenten neben der erhöhten Hauptfigur aufgestellt. Für die Wirkung eines solchen Denkmals war ein großer Platz notwendig, der die Möglichkeit bot, vom Denkmal weit zurückzutreten, um es ganz überblicken zu können. Die Bildhauer, die den Aufbau im Sinne des Rauchschen Denkmals vorgezogen hatten, waren in der Mehrzahl auf die Frage nach dem Maßstab

Abb. 91. Dritter Entwurf zum Bismarck-Denkmal für Berlin.
Zweite Konkurrenz. Ausgeführt für Bielefeld, 1903.
(Zu Seite 108.)*

des Denkmals und seiner Größe im fertigen Zustande nicht erschöpfend genug eingegangen. Die Erfahrung lehrt, daß die Höhe des Rauchschen Denkmals (13,5 m) fast als äußerstes Maß angesehen werden kann, denn bei sehr viel höher aufgebauten Denkmälern würde der Beschauer, um Einzelheiten zu erkennen, so weit herantreten müssen, daß er von der Reiterfigur wenig und vom Pferde nur den Bauch, den unteren Teil des Kopfes oder den Huf sieht. Einige Bewerber hatten ihrem Denkmal die Höhe von 20—30 m zugedacht, andere, um den geistigen Inhalt zu steigern,



Abb. 92. Reinhold Begas: Bismarck-Denkmal in Berlin. (Zu Seite 110.)

den figürlichen Schmuck so sehr gehäuft, daß man nicht mit Unrecht von einem „Figurengemüse" reden konnte. Daß die Großartigkeit eines Denkmals aber keineswegs notwendig von der Größe oder Ausdehnung abhängt, hat Schlüter mit seinem Großen Kurfürsten-Denkmal bewiesen.

Derartige Mängel waren dem ganz eigenartigen Entwurf Siemerings nicht vorzuwerfen. Der Künstler war von der Stelle ausgegangen, auf der nach seiner Idee das große Denkmal stehen mußte: vom Pariser Platz, über den Kaiser Wilhelm wiederholt als Sieger eingezogen war. Wie von selbst ergab sich aus der glücklichen Wahl dieses historischen Platzes der Gedanke, das Denkmal als eine ideale Darstellung eines Siegeszuges zu gestalten. Und doch ist gerade diese Idee, die sich zu einer



Abb. 93. Germania reicht dem Sieger das Schwert. Seitengruppe vom Entwurf des Bismarck-Denkmals der zweiten Konkurrenz. (Zu Seite 110.)*

selbständig schöpferischen Tat gestaltete, von der Öffentlichkeit in einer Weise aufgenommen worden, die dem Künstler eine schmerzliche Enttäuschung bereitete. An die Worte des greisen Helden: „Welch eine Wendung durch Gottes Fügung" anknüpfend, hatte Siemering den Augenblick dargestellt, wie der Kaiser, mit Helm und Mantel bekleidet, eben sein Roß angehalten hat und, die Hände zum Dankgebet zusammenlegend, zum Himmel emporblickt. An die Ecken des einfachen Postaments der Reiterfigur waren vier Krieger mit Fahnen gestellt als Überleitung zu den Pfosten des über Roß und Reiter sich wölbenden Baldachins. Zwischen ihnen standen auf den Langseiten des Sockels je vier noch in Bewegung begriffene Gestalten in der Kleidung ihres bürgerlichen Berufs. Sie sollten, mit Schild und Wehr bewaffnet, das „Volk in Waffen" verkörpern. An der Spitze des Zuges schritt Germania mit der Kaiserkrone, und zwei Jünglinge folgten ihr mit Schwert und Zepter. Hinter der Reiterfigur, der die auf der Geige spielende Musik folgte, schlossen sich dem Zuge die Idealgestalten der Künste, drei Genien mit Palmen, an, die mit dem Sieger ihren Einzug hielten. Alle diese Figuren sollten auf einem vorn und hinten halbrund abgeschlossenen Sockelunterbau stehen, an dessen Seiten im Relief zwei Gestalten von Flußgöttern angebracht waren.

Mängel, die eine Ausführung des Entwurfes fast unmöglich machten, waren nicht zu verkennen. Die Zusammenstellung der modernen Kaiserfigur und der Fahnenträger mit den Idealgestalten war zu ungewöhnlich und der Widerspruch, daß ein Teil der Figuren sich in Ruhe, ein anderer in Bewegung befand, zu groß. Mit der im wesentlichen doch realistischen Auffassung des Vorganges wollte auch die Emporhebung des Kaisers auf einen besonderen Sockel nicht recht in Einklang stehen. Vor allem aber stieß man sich an dem vergoldet gedachten Baldachin. Über diesen witzelte man zunächst und verglich ihn mit einem „Reibeisen". Bitteres Unrecht aber tat man dem Künstler, wenn man sich über den Grundgedanken der Anordnung im schärfsten Spott erging und seine Skizze mehr einem „Leichen"- als Siegeszug verglich. Das konnten freilich nur Leute tun, die jedes Abweichen von der geliebten Schablone übelnahmen und kein Verständnis für künstlerische Feinheit hatten. In der originalen Art, wie Siemering die Aufgabe des Nationaldenkmals, die über die Grenzen des „Landesüblichen" hinausging und etwas Außergewöhnliches verlangte, zu lösen versuchte, ist gerade eine erfreuliche Durchbrechung der konventionellen Idee für ein Reiterdenkmal zu erblicken. Aus der sonst üblichen Zusammenstellung von künstlerischen Einzelheiten wie zu einem bukettartigen Arrangement war eine aus der reinen Idee zu lebensvoller Einheit gestaltete Skizze geworden. Wenn auch noch mancher Abänderung bedürftig, trug sie doch bereits den Keim zu einer großartigen Schöpfung in sich. Wie gesagt, Mängel waren vorhanden; aber Siemering, der bei seinem Washington gezeigt hatte, daß er aller Schwierigkeiten Herr wurde, hätte wahrscheinlich diese Fehler beseitigt und ein volkstümliches Nationaldenkmal geschaffen, zumal alle seine Werke in der Ausführung die Skizzen weit übertreffen, umgekehrt wie bei Begas, dessen genial hingeworfene Skizze durch ursprüngliche

Frische besticht, während die Ausführung im großen oft enttäuscht. Was die bildnerischen Einzelheiten des Siemeringschen Entwurfs anbetraf, so zeichneten sich die Germania mit ihren beiden Begleiterinnen und die Gruppe der Künste durch Adel und Anmut aus, und das Modell des schönen Pferdes konnte unter den übrigen ausgestellten seinesgleichen suchen.

An der Vorkonkurrenz hatte sich auch Reinhold Begas beteiligt. Schon sein erster Entwurf war für die Schloßfreiheit bestimmt; allein der eingelieferten Skizze fehlte die rechte innerliche Geschlossenheit. Sein Kaiser sprengte auf bäumendem Rosse als triumphierender Herrscher mit erhobenem Haupte voran. Viktorien schmückten die Ecken des niedrigen Postaments, dessen Seitenflächen antik gehaltene Idealgruppen schmückten. Vier Freitreppen, durch acht Löwen und acht Dreifüße eingefaßt, führten zu einer Plattform, in deren Mitte sich das Reiterdenkmal erhob. Da die als Abschluß dienende Balustrade verhältnismäßig zu weit davon getrennt war, standen die damit verbundenen zwölf Statuen großer Männer aus des Kaisers Zeit in keinem innerlichen Zusammenhang zur Hauptfigur. Gleich den meisten Konkurrenzarbeiten blieb auch dieser Begassche Entwurf ohne Auszeichnung. Eine Einigung in betreff des Denkmalsplatzes und der allgemeinen Form des Monuments konnte in der Kommission nicht erzielt werden. Von den vierzehn Preisrichtern stimmten jedoch neun für den Platz vor dem Brandenburger Tor, für den sich auch die Mehrzahl der konkurrierenden Künstler ausgesprochen hatte.

Dem entgegen hatte der Kaiser das alte Schloß als „den gegebenen Abschluß“ und die Schloßfreiheit als den geeignetsten Platz für das Denkmal bezeichnet. Obwohl der Monarch keinen der Entwürfe der ersten Konkurrenz vollständig billigte, so urteilte er doch, daß das von Begas eingelieferte Modell „der gestellten Aufgabe am nächsten komme“. Nachdem im Juni 1890 mit Genehmigung des Kaisers vom Reichskanzler dem Bundesrat eine Vorlage unterbreitet war, die als Platz die Schloßfreiheit, als Form des Monuments ein Reiterstandbild und einen zweiten engern Wettbewerb, der die endgültige Entscheidung bringen sollte, verlangte, konnte bei den Künstlern wie bei der Öffentlichkeit kaum ein Zweifel bestehen, daß in erster Linie von Begas die Lösung dieser Aufgabe erwartet wurde, weil sie dem Kunstcharakter der von Eosander von Goethe wuchtig aufgebauten Schloßfassade entsprach. Kein Wunder ist es, daß diese Überzeugung selbst einige Sieger der ersten Konkurrenz von dem zweiten Wettbewerb, der zum 9. April 1891 ausgeschrieben war, zurückhielt. Auch Siemering, der aufgefordert wurde, lehnte ab, und nur noch Hilgers, Schilling, Schmitz und Geiger, von denen die beiden letzteren eine gemeinsame Arbeit eingeliefert hatten, beteiligten sich. Jeder erhielt für die Skizze das ausgemachte Honorar und wurde außerdem noch mit einem Geldgeschenk geehrt. Darauf ruhte die ganze Angelegenheit, bis im Jahre 1892 Begas auf Grund seines zweiten Entwurfs, den er auf Wunsch einer nochmaligen Bearbeitung unterzogen hatte, vom Kaiser den definitiven Auftrag zur Ausführung des Denkmals erhielt. Die Details dieses Planes er-



Abb. 94. Germania empfängt die Kaiserkrone. Seitengruppe vom Entwurf des Bismarck-Denkmals der zweiten Konkurrenz. (Zu Seite 110.)*

hielten noch manche Wandlungen, die besonders wesentlich für die architektonische Umgebung und für deren Verhältnis zum Monument wurden.

War es Siemering nicht vergönnt, der Schöpfer des Nationaldenkmals in Berlin zu werden, so hatte er doch zur selben Zeit die Genugtuung, daß ihm freihändig, ohne jede Konkurrenz, ein Kaiser Wilhelm-Denkmal für eine große Stadt übertragen wurde.

Dem Beschluß des Magdeburger Ausschusses, Siemering solle das kaiserliche Reiterstandbild für 125 000 Mk. ausführen, folgte erst siebzehn Monate später der Vertragsabschluß, woran außer der Platzfrage die Meinungsverschiedenheiten über die Nebenfiguren und über den Abschluß des Denkmalsplatzes, der trotz mehrerer Vorschläge und Entwürfe Siemerings dank des Besserwissens einiger Komiteemitglieder bis heute noch nicht geregelt ist, schuld waren. Als Nebenfiguren hatte Siemering, was ja auch nahe lag, die Standbilder Bismarcks und Moltkes vorgeschlagen. Dies fand keinen rechten Anklang, ebensowenig der Vorschlag des Meisters, zu seiten des Denkmals allegorische Figuren, Krieg und Frieden, Wehrstand und Nährstand, aufzustellen.

Als Abschluß des Platzes hatte Siemering sich hinter dem Reiterstandbild eine halbkreisförmige Wand gedacht, die mit Sitzen und darüber mit Reliefdarstellungen versehen sein sollte. Für das lange Relief hatte er den Fries von 1871 gewählt. Es ist natürlich, daß der heißeste Wunsch des Meisters dahin ging, dieses geniale Jugendwerk, das zuerst seinen Ruhm verkündet und ihm in Amerika den größten Auftrag seines Lebens verschafft hatte, in dauerhafter Form der Nachwelt zu überliefern. Aber auch Magdeburg erfüllte dieses Verlangen des Künstlers nicht; man kam mit Einwänden. Aber war der Einwand wirklich berechtigt: „Magdeburg kann, wenn es auch den Festungs- und Garnisoncharakter nicht verlieren wird, doch bei einem solchen für Jahrhunderte berechneten Denkmale niemals die gleichzeitige Betonung entbehren wollen, daß hier auch eine Stätte für bürgerliche Tüchtigkeit, für Handel, Industrie, Schiffahrt und alle Wissenschaft und Kunst ist?“ Man verfiel auf das Auskunftsmittel, diese Gedanken in einem Mittelrelief zum Ausdruck zu bringen, das zwischen die beiden Hälften des alten Frieses eingeschoben werden sollte. — Wie kann ein im Augenblick vaterländischer Begeisterung als ein Ganzes geschaffenes Werk durch nachträglich entworfene Szenen getrennt werden? — Ein Denkmal Kaiser Wilhelms I. soll an die große Zeit erinnern, an den großen Kaiser, unter dem das neue Reich zustande kam, aber auch das Andenken an des Volkes Einigkeit, Vaterlandsliebe und Kampfesmut bewahren. Die kommerzielle Bedeutung der einzelnen Stadt sollte dabei wahrlich, wenn überhaupt, erst in zweiter Linie in Frage kommen!



Abb. 95. Skizze zur Gruppe der Versuchung. (Zu Seite 110.) *



Abb. 96. Unvollendetes Modell der Gruppe der Versuchung. (Zu Seite 110.)*

Das Modell zum Reiterstandbilde, an dessen Besserungen und Änderungen sich der Künstler — wie es ja seine charakteristische Art war — nicht genug tun konnte, war 1896 in Lauchhammer zur Besichtigung des Komitees aufgestellt worden, und nach dessen Genehmigung konnte die Gußarbeit ohne Zwischenfall glücklich zu Ende geführt werden. Nach Siemerings Angabe wurde die Legierung der Bronze aus einundneunzig Teilen Kupfer, acht Teilen Zinn und einem Teil Aluminium hergestellt, wodurch die Statue eine goldartig schimmernde Tönung bekommt. Die Herstellung des Sockels hatte Siemering dem Komitee überlassen müssen, doch hielt man sich im großen und ganzen an den Entwurf des Meisters, der, der schlichten Heldennatur des großen Kaisers entsprechend, anstatt geräuschvoller Fanfarentöne äußerste Einfachheit und Ruhe betonte (Abb. 84). Als einzigen Schmuck trägt der aus schwedischem rotbraunen Granit bestehende Sockel an der vorderen Schmalseite Reichsadler und Kaiserkrone, an der hinteren das Wappen der Stadt, während in die beiden Längsseiten mit ganz einfachen Buchstaben die Widmungsschrift eingegraben ist:

Dem großen Kaiser, dem Begründer des Reichs,
Dem Vater des Volkes die dankbare Bürgerschaft.

Inmitten des neu erschlossenen Terrains zwischen der Alt- und Neustadt vor dem früheren Krökentore wurde das Denkmal am 25. August 1897 enthüllt.

Allgemein bewundert man die edle Einfachheit und lebendige Wahrheit in Reiter und Pferd (Abb. 84). Bei der Enthüllungsfeierlichkeit war auch der Kaiser zugegen. Wiederholt drückte er dem bescheidenen Künstler seine Anerkennung aus und, besonders über die Ruhe des Kaiserbildes erfreut, sagte er ihm mit Händedruck: „Sie haben meinen Großvater so dargestellt, wie ich ihn mir denke.“ Wie der Kaiser, mit Mantel und Helm bekleidet, auf dem stehenden Pferde, das den Kopf zur Erde neigt, in schlichter Ruhe sitzt und mit freundlichem Ernst in die Ferne schaut, das hat etwas außerordentlich Wohltuendes und entspricht vollkommen dem Charakter des alten Kaisers.



Abb. 97. Heilige Gertrud auf der Gertrauden-Brücke zu Berlin. 1896. (Zu Seite 111.)*

Wenige moderne Reiterstandbilder gibt es, die Roß und Reiter zur Einheit so organisch wie hier verbinden und so ehrlich und wahrhaftig die lebendige Natur wiedergeben. Das Bild, das der Künstler vom alten Kaiser in diesem Denkmal geschaffen hat, ist im besten Sinne realistisch zu nennen; uns ergreifend und packend, ist es uns vom ersten Augenblick an vertraut. Das ist der uns wohlbekannte alte Kaiser, zwar nicht der Greis der allerletzten Jahre, aber doch schon der hohe Siebziger, der trotzdem noch so straff im Sattel saß. Das elegante etwas hochbeinige, doch kräftige Pferd ist das sprechende Abbild eines Kampagnepferdes, wie es der Kaiser zu reiten pflegte; es ist wiederum das ideale Bild der Sadowa. Wohlweislich jedem gekünstelten heroischen Pathos aus dem Wege gehend und jede phrasenhafte Pose vermeidend, erreichte der Künstler durch die Wiedergabe schlichter Wahrheit das Bild ruhiger Würde und monumentaler Größe.

Noch einmal wurde Siemering mit der Aufgabe betraut, den greisen Herrscher im Bilde wiederzugeben. Gleichzeitig mit der Skizze für das Berliner Nationaldenkmal wurde im Jahre 1888 die Statue Kaiser Wilhelms I. für die Ruhmeshalle zu Berlin begonnen. Mit wenigen Änderungen wurde das hier abgebildete Modell (Abb. 85) in Bronze ausgeführt. Gleich dem Magdeburger Kaiserbild spiegelt es den Charakter des großen Kaisers trefflich wider. In früherer Zeit war auch eine Skizze zum Kaiser Friedrich-Denkmal für Wörth entstanden (Abb. 86). Die Absicht des Meisters, das Denkmal gemeinschaftlich mit seinen Schülern Gomanski und Finkenberger auszuführen, wurde vereitelt, da dem Bildhauer Baumbach der Auftrag zuteil wurde.

* * *

Mitten in der Arbeit am Magdeburger Kaiserdenkmal entstanden drei Konkurrenzentwürfe für das zweite große Denkmal in Berlin, das gewaltige Monument des Reichskanzlers Otto von Bismarck. Nochmals setzte der bejahrte Meister seine volle Kraft ein; nochmals aber sollte ihm diese Bismarck-Konkurrenz, obwohl das erst zwei Monate zuvor enthüllte Magdeburger Kaiserdenkmal einen so großen Eindruck gemacht hatte, eine

um so schmerzlichere Enttäuschung bringen. Daß zwei der großartigen Entwürfe aber einfach zugrunde gingen, verhinderte diesmal ein gütiges Schicksal zugunsten des Meisters und zum Ruhme der deutschen Bildhauerkunst. Der hervorragende Entwurf zum stehenden Bismarck der zweiten Konkurrenz wurde für Bielefeld ausgeführt und 1903 enthüllt; die Ausführung des einen schönen Entwurfs für die erste Konkurrenz ist von der Stadt Frankfurt a. M. bestellt.

Kaum waren wenige Monate nach dem Zurücktritt des Kanzlers verstrichen, als patriotische Männer zusammentraten, um einen Aufruf zur Sammlung für ein Denkmal des Begründers des Deutschen Reiches zu erlassen. In kurzer Zeit flossen die Mittel so reichlich zusammen, daß nach Genehmigung des Kaisers im Juni 1894 alle deutschen Künstler zu einem allgemeinen Wettbewerb eingeladen werden konnten. Da Reiterdenkmäler in Berlin dem alten Herkommen gemäß nur Mitgliedern des Herrscherhauses errichtet werden, schrieb das Programm vor, Bismarck stehend in Kürassieruniform darzustellen, wie sie der Reichskanzler getragen hatte. Daß als Aufstellungsort nur die Hauptwirkungsstätte des Begründers deutscher Einheit, der Platz vor der Hauptfront des Reichtagsgebäudes, gleichviel ob der neue Bau zu Bismarcks Zeit noch nicht vorhanden war, in Frage kommen konnte, darüber war man sich von vornherein einig. Dagegen war es den Bewerbern überlassen, „außer der monumentalen Durchbildung des eigentlichen Postaments für das Standbild weiteres figürliches und ornamentales Beiwerk im Zusammenhang mit der Rampen- und Freitreppenbildung anzuordnen“.



Abb. 98. Standbild Friedrich Wilhelms I. in der Siegesallee in Berlin. 1902. (Zu Seite 113.)

Wie damals 1888 beim Wettbewerb um das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm, so hatte auch jetzt sechs Jahre später die verlockende monumentale Aufgabe des Bismarck-Entwurfes die gesamte deutsche Künstlerschaft mächtig bewegt, fehlten doch unter den 94 Mitbewerbern nur wenige der hervorragendsten Bildhauer Deutschlands. Obwohl die gewünschte Verbindung mit der Zufahrtsrampe der Phantasie der Künstler zu schwungvollen Idealgestalten Anlaß gegeben hatte, so war bei vielen Entwürfen infolge der



Abb. 99. Heinrich Rüdiger von Ilgen vom Siegesallee-Denkmal. 1902. (Zu Seite 114.)*

widersinnigen Anhäufung von allerhand Figuren und Tiergestalten ein schrecklicher Wirrwarr entstanden. Trotz der ungewöhnlich großen Zahl von zehn ersten, zehn zweiten und zehn dritten Preisen konnte man aber sich nicht für einen der preisgekrönten Entwürfe entscheiden und kam vielmehr zur Überzeugung, daß die Verbindung des Denkmals mit der Zufahrtsrampe aufgegeben werden müsse und ein zweiter Wettbewerb notwendig sei. Zunächst wurden die mit ersten Preisen ausgezeichneten Künstler Siemering, Schaper, Eberlein, Hilgers und Schmitz, Echtermeyer und Pfeifer, Lessing und Jassoy, Ludwig und Emil Cauer, Schneider, Bärwald, v. Rümann für die zweite Konkurrenz aufgefordert und außer diesen noch Begas, Brütt, Diez, Maison, Manzel zur Beteiligung eingeladen. Die Bedingungen blieben in bezug auf die stehende Figur des Fürsten dieselben: das Standbild sollte in Bronze ausgeführt werden und Bismarck als Reichskanzler in militärischem Gewande darstellen. Dagegen verlangte das Einladungsschreiben in betreff des Standortes eine Änderung: „Das Monument soll nicht im unmittelbaren Anschluß an die Rampe des Reichstagsgebäudes projektiert, sondern im Interesse einer den reichen, zur Verfügung stehenden Mitteln entsprechenden Gestaltung mehr abgerückt werden, doch soll das äußerste Maß von einhundert Meter, von dem westlichen Portikus des Gebäudes ab gemessen, keinesfalls



Abb. 100. Leopold von Dessau vom Siegesallee-Denkmal. 1902. (Zu Seite 114.)*

überschritten werden." Von den aufgeforderten fünfzehn Künstlern gingen im Oktober 1897 zwölf Arbeiten ein, da Bildhauer Bärwald inzwischen gestorben war und v. Rümann und Diez sich am zweiten Wettbewerb nicht beteiligt hatten. Ganz Hervorragendes war von Siemering, Schaper, Eberlein, Echtermeyer geleistet worden, und um so mehr mußte es überraschen, daß das Preisgericht sich für den Entwurf von Begas entschieden hatte, als dieser den Bestimmungen des Programms zuwider keine Skizze der Gesamtanlage und auch keinen Situationsplan eingesandt hatte. Dieser Beschluß des Komitees, der durch die vollendete Tatsache allen Erörterungen in der Presse zuvorkam, fand denn auch in der Öffentlichkeit keinesfalls allgemeine Billigung.

Zur ersten Konkurrenz hatte Rudolf Siemering zwei Modelle eingeliefert. Das erste zeigt Bismarck, den Reichstagsredner, auf schlichtem Sockel (Abb. 87), im Kürassierrock ohne Helm, vor einer Art Rednertribüne, wie er mit der Rechten, die einen Stift hält, seinen Worten Nachdruck verleiht, während sich die Linke mit weit gespreizten Fingern leicht auf die Landkarte stützt, eine Geste, die Begas für sein Bismarck-Denkmal von hier entlehnt hat, wie denn auch seine Platzgestaltung dem Entwurf von Bruno Schmitz

entnommen ist (Abb. 92). Zu seiten des Postaments waren je zwei Figurengruppen angeordnet, Vertreter des Wehr- und Nährstandes, die, zum Helden emporblickend, den Treuschwur leisteten: „Einig im Frieden, einig im Krieg."

Weit bedeutender noch als diese schöne Leistung gestaltete sich der zweite Entwurf. Wie bei seiner Skizze für das Berliner Kaiser Wilhelm-Denkmal hat auch hier der Künstler alle Fesseln konventioneller Denkmalsschablone abgestreift und in glänzend originaler Weise aus einem, die ganze Bedeutung seines Helden charakterisierenden Grundgedanken ein gänzlich neues, packendes Monument geschaffen, das leicht verständlich, außerordentlich volkstümlich zu werden versprach (Abb. 88). Anknüpfend an die Worte des Reichskanzlers: „Setzen wir Deutschland nur in den Sattel, reiten wird es schon können", hatte Siemering eine imposante lebensvolle Gruppe geschaffen, die Bismarck, den Erwürger der alten Zwietracht und bisherigen kraftvollen Lenker deutscher Geschicke in dem Augenblick zeigt, wie er getrost sein Lebenswerk, das Deutsche Reich, aus seiner Hut entläßt, weil es stark genug geworden, selbst seinen Schicksalsweg siegreich zu wandeln. Mit großem künstlerischen Scharfblick ist der prägnante Moment gewählt, in dem Bismarck, in Helm und Küraß, von dem der wallende Mantel zur Erde gleitet, die Zügel des Rosses, auf das er soeben die Jungfrau gehoben, mit der Rechten fahren läßt, indes sich die Linke fest auf den Schwertknauf stützt (Abb. 89). Noch sitzt die schöne stolze Gestalt ein wenig unsicher in dem ungewohnten Sattel, noch tastet die Linke, zaghaft eine Stütze suchend, nach der Schulter des Recken, der ihr bisher ein getreuer Eckart gewesen, während die Rechte das riesige Reichsbanner fest gepackt hält; aber der strahlende Blick aus den fest auf das Ziel gerichteten glänzenden Augen, der innige, zuversichtliche Ausdruck dieses jugendschönen, siegesbewußten Gesichtes sagen uns deutlich, es geht einer sonnigen Zukunft entgegen, und bald wird die Reiterin sicher, auch ohne des Meisters Leitung, ihr mächtig ausschreitendes Roß lenken, zwischen dessen Hufen sich der erschlagene Drache in ohnmächtiger Wut windet.

Diese wundervolle Gruppe stand auf einem einmal rund, ein andermal oblong gestalteten Sockel, dessen Flächen der Einzugsfries von 1871 zierte (Abb. 88). Durch diese eigenartige Gestaltung seines Entwurfes erlangte aber Siemering noch einen Vorteil gegenüber allen Mitbewerbern; die schön bewegte klare Silhouette seiner breit komponierten Gruppe mit ihrer wuchtigen Massenentwicklung paßte sich prächtig der majestätischen Reichstagsfassade an, während die freistehenden Einzelstatuen der anderen vom Hintergrund nicht genügend loskamen, oder aber eine eigene Architektur verlangten, die wieder zuviel von dem Gebäude verdeckte.

Und dennoch fiel die Gruppe und mit ihr die letzte Aussicht, den Fries auszuführen!

Wie war das möglich?

Einmal mochte es wohl die Scheu sein, einen Entwurf, der so gänzlich von allem Hergebrachten abwich, ausführen zu lassen, dann aber waren es andere Bedenken, die laut wurden. Es sei unmöglich, eine reitende Germania vor den Reichstag zu stellen, da bereits die Hauptfront über dem Giebel durch eine Germaniagruppe zu Pferde, die von Begas herrührt, geschmückt sei. Auch die allegorische Anwendung des erlegten Lindwurms sei gewissermaßen eine Wiederholung des Ritter Georg-Motivs von 1894, das, von Siemerings eigner Hand stammend (Abb. 90), den oberen Abschluß des mittleren Hauptportals bildet. Überdies trägt der Ritter die Züge Bismarcks, die auf dem abgebildeten Entwurf nur angedeutet sind. Waren diese Einwände bei der Entfernung der Werke voneinander auch kaum berechtigt, jedenfalls konnte man sich nicht entschließen, Siemerings preisgekrönten Entwurf, der alle anderen in den Schatten stellte, zur Ausführung zu bringen, sondern wählte den bequemen Ausweg einer zweiten Konkurrenz.

Statt des schönen, Bismarcks eigenes Wort verkörpernden Sinnbildes mußte sich Siemering bei dem zweiten Wettbewerb mit einem einfachen realistischen Standbilde des Fürsten begnügen (Abb. 91). Durch den weit über der Brust geöffneten Reitermantel, der in großzügiger Linienführung einen massigen Umriß bildet, bekommt die kräftige, schon für sich heldenhafte Figur noch mehr plastische Wucht, so daß aus der historischen Erscheinung die gewaltige Größe, die den gewöhnlichen Menschen an Geist

und Kraft weit überragt, sich mächtig hervordrängt und gleich beim ersten Anblick einen kräftigen, nachhaltigen Eindruck macht. Und doch ist für den Bildhauer die realistische Darstellung einer Militärfigur eine wenig dankbare Aufgabe, denn so ansprechend der Waffenrock sich auch in der Wirklichkeit erweist, so unvorteilhaft ist er für die plastische Wiedergabe. Aber wie verstand Siemerings künstlerisches Empfinden das Unplastische der Militärkleidung zu umgehen, eine wirkungsvolle Silhouette zu schaffen und in der Umrahmung des Mantels den herrlich gebildeten Formen des Fürsten Geltung zu verleihen. In ganz hervorragender Weise gibt die straffe und aufrechte Haltung der



Abb. 101. Erster Entwurf zum Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal. 1902. (Zu Seite 115.)*

Gestalt die Energie und eiserne Ruhe in charakteristischen und zugleich zu wuchtiger Monumentalität erhobenen Zügen wieder. Wohl keine Statue der eingelieferten zwölf Konkurrenzentwürfe kann in der festen Haltung und sicheren Stellung mit dieser wirklich schönen Bismarck-Figur wetteifern, meiner Meinung nach auch Schapers Entwurf nicht, obwohl auch dieser große Künstler auf die geschlossene monumentale Erscheinung das Hauptgewicht gelegt und selbst den kleinsten Zug pathetischen Wesens beiseite gelassen hatte. Auch die hervorragende Leistung Echtermeyers, der uns den wirklichen Bismarck ohne rhetorisches Pathos in schlichter, aber kraftvoller Haltung und in Ehrfurcht gebietender Größe vorgeführt hatte, übertrifft Siemerings Schöpfung nicht. Recht glücklich aber war der feine architektonische Gedanke Pfeifers, mit dem sich Echtermeyer verbunden

hatte, an die mittelalterlichen Rolandsäulen anzuknüpfen. Beide Künstler kamen zu der rolandartigen Aufstellung des Standbildes, weil diese „die Figur des Fürsten durch einen ruhigen, neutralen Hintergrund um so bedeutender hervorhebt, dabei gleichzeitig eine Aufstellung der Kolossalfigur in geringer Tiefe über dem Terrain und eine mächtige Fernwirkung des ganzen Denkmals ermöglicht". Wie sehr Echtermeyer seine markige Fürstengestalt für solchen Hintergrund geschaffen hat, beweist ihre Ausführung für Magdeburg, bei welcher der Hintergrund fortgelassen ist.

Den richtigsten Maßstab für den künstlerischen Wert der Siemeringschen Bismarck-Figur gibt der Vergleich mit dem zur Ausführung gelangten Monument von Begas (Abb. 92). Die nebeneinandergestellten Abbildungen aber lassen keinen Zweifel darüber, ob dem Denkmal Siemerings oder Begas' der Vorzug gebührt.

Siemering hatte seine Bismarck-Figur auf einen einfachen, kräftig gegliederten Sockel gestellt, um den noch einige nur leicht angedeutete Figuren gruppiert sind. Das Postament sollte sich inmitten einer Plattform erheben, dessen architektonische Gestaltung mit dem Reichstagsgebäude im Zusammenhang stand. An den oberen Enden der Freitreppe, die zu der Plattform hinaufführen sollte, waren zwei wirkungsvolle Gruppen gedacht, die der Künstler mit besonderer Sorgfalt durchgeführt hatte. Die linke Gruppe stellt die Borussia dar, die den Heldenjüngling, dessen kraftstrotzende Glieder den Sieg verheißen, in den gerechten Kampf hinaussendet (Abb. 93). Mit der erhobenen Rechten feuert sie ihn an, während ihm die Linke das Schwert reicht. Die rechte Gruppe zeigt die Heimkehr des Siegers, zu dessen Füßen der überwundene Drache liegt. Mit ausgestreckter Rechten hält er den Siegespreis, die Kaiserkrone, empor, welche die über ihn sich neigende Germania dankerfüllt aus seiner Hand entgegennimmt (Abb. 94). Beide Gruppen, die so recht Siemerings Kunst zeigen, Idealbildung mit lebenswahrer Kraft in Verbindung zu bringen, sind leider unausgeführt geblieben. Sein Plan, sie zu seiten des Magdeburger Kaiserdenkmals zur Aufstellung zu bringen, wo sie gewiß eine imposante Wirkung ausgeübt hätten, gefiel dem Magdeburger Denkmalskomitee nicht. Unerquickliche Zerwürfnisse zwischen dem Ausschuß und dem sich mit Recht in seinem Künstlerstolz beleidigt fühlenden Meister schoben die Frage der Platzregulierung immer weiter hinaus, die noch heute ihrer endgültigen Lösung harrt.

So vollendet auch dieser Entwurf Siemerings für den engeren Wettbewerb war, — der Ausgang ist bekannt, Begas erhielt auch für das zweite große Berliner Nationaldenkmal den Auftrag.

* * *

Der Schmerz über diese doppelte Niederlage, in den sich das bittere Gefühl mischte, daß nicht die künstlerisch bessere Sache den Sieg davon getragen hatte, bedrückte den Künstler so schwer wie kaum damals der Ausgang der Goethe-Konkurrenz, und langer Zeit bedurfte es, bis er die herbe Enttäuschung überwand. Dazu kam, daß er, der gewohnt war, mit Aufträgen überhäuft zu sein, gerade in diesem Augenblick keine größere Arbeit hatte, an der er sich aufrichten konnte, so daß sich seiner das Gefühl bemächtigte, seine Zeit sei vorüber. Aber wie bei allen großen Künstlernaturen seelische Leiden die Geburtswehen neuer Schöpfungen werden, so entstand auch aus dieser weltabgewandten Stimmung ein herrliches Kunstwerk. Christus, die Lockungen der Welt, die in der Gestalt des Versuchers an ihn herantreten, abweisend, das war die Aufgabe, die sich der Meister stellte, der sonst zu freien Idealschöpfungen keine Muße gehabt hatte (Abb. 95). Wie Christus die Krone des Versuchers zurückweist, so wollte auch der Künstler sich mit sich selbst begnügen. Seine Lebensarbeit sollte diese Gruppe beschließen. Am Abändern und Durcharbeiten konnte sich der Meister nicht genug tun; er schwankte, ob er den Versucher nackt oder bekleidet geben solle, und beabsichtigte auch später, die freien Arme des Heilands wieder mit Gewandung zu versehen. Wenn aber auch der Tod den Meister abrief, ehe das Werk völlig ausgereift war, auch in der jetzigen Form (Abb. 96) spricht die schlichte ernste Hoheit der Christus-Figur, die so ganz von dem weichen Typus, den

Thorwaldsen aufgestellt hat, abweicht, eine so beredte Sprache, daß sie ihre Wirkung auf kein empfängliches Gemüt verfehlen wird.

Aber ein Künstler von Siemerings Bedeutung konnte bei Lebzeiten der Vergessenheit nicht anheimfallen. Bald kamen denn auch neue Aufträge in so reicher Fülle, daß der Meister kaum wußte, wie er alles bewältigen sollte. Vor allem aber hatte er die erhebende Genugtuung, daß gerade seine Arbeit für die Bismarck-Konkurrenz doch nicht vergeblich gewesen war. Die Entwürfe zu beiden Wettbewerben wurden von anderen Städten zur Ausführung bestimmt.

Auch des Künstlers Wunsch, Berlin mit Werken seiner Hand zu schmücken, ging noch mehrmals in Erfüllung, so daß sein Lebensabend von vollem Sonnenschein verklärt wurde. Zunächst bestellte die Stadt Berlin für die neuerbaute Gertrauden-Brücke eine Darstellung der Stadtheiligen bei unserm Meister. Hatte Siemering bisher historische Vorgänge wiederholt in frischer, volkstümlicher Weise wiedergegeben, so machte er auch



Abb. 102. Zweiter Entwurf zum Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal. 1895. (Zu Seite 116.)*

mit der Gestaltung der Gertrauden-Gruppe einen äußerst glücklichen Griff, wenn er den mittelalterlichen Stoff mit moderner Empfindung und volkstümlich genrehafter Auffassung vereinigte. Dort wo einst das der heiligen Gertrud geweihte Spital, das dem Spittelmarkt seinen Namen gab, und das nach ihr benannte Kirchlein, aus dessen hellgestimmtem Glockengeläut der spottlustige Berliner „Kümmel mit Kirsch" heraushörte, standen und wo Berlin früher seine Grenze hatte, erhebt sich über der Spree, über die auf der früheren alten Brücke der fahrende Schüler in das Innere der Stadt gelangte, Siemerings lebensvolle und mittelalterlich anheimelnde Gertrauden-Gruppe. Jeder, der die verkehrsreiche Brücke passiert, wird gezwungen, zu ihr hinaufzublicken und einer der schönsten Sagen unserer Heimat zu gedenken, die ihn erquickt wie das kühle Naß, das die Heilige dem Wanderer bot (Abb. 97).

Die Legende berichtet, die heilige Gertrud sei als Tochter des fränkischen Majordomus Pipins von Landen um 630 geboren und nach einem gottgefälligen Leben voller werktätiger Liebe, die selbst der Geringsten unter den Geringen, des fahrenden Volkes, der Bettler und Diebe, nicht vergaß, als Äbtissin des von ihrer Mutter Idaberga gestifteten brabanter Klosters 664 zu Nivelle gestorben. Ihre hilfsbereite Pflege und



Abb. 103. Dritter Entwurf zum Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal. 1898. (Zu Seite 116.)*

Menschenliebe, die Begründung von Spitälern und Herbergen haben sie zum Rang einer Heiligen erhoben. Mannigfach sind die Attribute, mit denen sie auf älteren Darstellungen erscheint. Zu dem Abtstab, den sie führte, gesellte sich die Lilie als Sinnbild der Jungfräulichkeit. Die mit Garn umwickelte Spindel, die sie hält, oder der Rocken, der vor ihr steht, erinnert an das trauliche Heim, das sie den Armen bereitet; der Becher, den sie dem immer durstigen Wanderer als Labe oder den Feinden als Friedens- und Versöhnungstrunk reicht, weist auf die „Gertruden-Minne", auf die auch schon bei Beginn der Reise getrunken wurde. Ein holländisches Gedicht empfiehlt den Reisenden, wo sie auch hingingen, Gertruden-Wein mitzunehmen. Vertrauensvoll sollen sie sich an die Heilige wenden, wenn ihnen Herberge fehlt; nicht vergebens werden die sie Bittenden auf ihren Beistand warten. Die Mäuse, die die heilige Gertrud umringen, deuten darauf hin, daß ihr Gebet die Gräber und Äcker gegen Ratten und Mäuse schützt, daß aber dem, der an ihrem Festtage arbeitet, das Garn am Spinnrocken zernagt wird. Die Motive des alten Sagenkreises benutzte Siemering, rückte jedoch die überlieferte mittelalterliche Auffassung dem modernen Empfinden nahe. Nicht als die klösterliche Jungfrau erscheint sie, sondern auf dem Trittstein des Hauses stehend, aus dem sie eben herausgetreten ist, die Spindel als Symbol der schaffenden Häuslichkeit noch in der Hand, heißt sie als würdige Matrone mit wallendem Schleier und als sorgliche Hausfrau mit Schlüsselbund den Dürstenden an ihrer Schwelle willkommen. Unbekümmert ob der Geselle, dem die gestohlene flügelschlagende Gans von der Leine zu entwischen sucht, den Trunk auch verdient hat, blickt sie, mit den Fingern leise dessen Ärmel berührend, mit wohlwollendem Lächeln auf ihn herab, wie er mit gierigen Zügen den dargebotenen Becher bis auf den Grund leert. Mit der sinnbildlichen Verkörperung paart sich in dieser anmutigen Gruppe liebenswürdiger Humor, den schon die mittelalterlichen Meister so gern den Heiligenlegenden beimischten, und trotz der genrehaften Auffassung ist der Ernst und die Größe der historischen Erscheinung nicht gewichen. Sucht man in der Kunstgeschichte nach Vergleichen, so könnte man neben Siemerings heiliger Gertrud die heilige Elisabeth auf dem Flügelbilde des Münchner Sebastian-Altars von Holbein d. ä. nennen, und wie ich schon die Reliefs am Eislebener Luther-Denkmal mit Bildern Holbeins d. j. verglich, so wirkt auch hier wie dort der kräftige Kunstcharakter der volkstümlichen Gruppe ungemein anziehend. Jener Realismus, der von der wahren Natur nicht den geringsten Zug aufgibt und sich in edler Größe äußert, erstreckt sich bei der staunenswerten Gründlichkeit der Durcharbeitung auf Form und Haltung jedes Gliedes. Selbst die Bewegung der Mäuse, die den Fuß des Sockels umrahmen, ist fein beobachtet, so daß sie ornamental und naturalistisch zugleich wirken. Welche innige Freude an der gesamten Natur besaß der Schöpfer dieser Gruppe, die man nur mit reinem Vergnügen

betrachten kann! Wie der Bursche den Oberkörper zurückbeugt, wie er mit dem zurückgestoßenen Fuß den Strick mit der Gans anzieht und mit der Rechten sich auf den Wanderstab stützt, ist er von jeder Künstelei frei. Welche Vertrautheit mit der Natur ist für eine solche Wiedergabe nötig! — Unverständlich ist es, daß die zu seiten des Sockels eingefügte Inschrift vom Magistrat lange Zeit durch aufgeschraubte Bronzeplatten verdeckt wurde. Erst jüngst hat man sich zu deren Freigabe entschlossen, und so lesen wir denn die launigen Verse:

„Ratten und Mäusegezücht
Machst du zunicht.
Aber dem Armen im Land
Reichst du die Hand!"

„Hei, wie das Naß durch die Kehle rinnt
Und der Bursch' mit eins neuen Mut gewinnt!
Nun preist er dich laut:
Heil'ge Gertraud!"

Für den Bronzeguß, der in Lauchhammer nach dem Wachsausschmelzverfahren vorgenommen wurde, hatte man das Modell nur in wenige Stücke zerlegt. Die Hauptfigur wurde nur unter dem Gürtel geteilt, so daß der untere Teil mit Postament, Lilie und Mäusen in einem Stück gegossen wurde. Alle Feinheiten in der Behandlung sind dem Guß dadurch geblieben, daß der Künstler selbst die gesamte Oberfläche des Wachspräparates überarbeitet hat. Eine wohlgelungene, vom Meister selbst mit großer Sorgfalt hergestellte Verkleinerung dieser schönen Gruppe wurde dem scheidenden Oberbürgermeister Zelle bei seinem Rücktritt von der verantwortungsvollen Leitung der Reichshauptstadt vom Magistrat überreicht.

Ein weiterer ehrenvoller Auftrag kam von Sr. Majestät dem Kaiser, der für die Siegesallee im Berliner Tiergarten die Statue König Friedrich Wilhelms I. bestellte, die im Jahre 1902 enthüllt wurde (Abb. 98). Drei kleine Tonskizzen hatte der Künstler dafür entworfen, zweimal die Königsfigur mit Mantel bekleidet, einmal nur im Soldatenrock. Der Kaiser entschied sich für die Ausführung der dritten Skizze. Wie der Künstler der Statue auch ohne Mantel einen einfachen und großen Umriß verliehen hat, so zeichnet diese auch in klaren, fest umrissenen Zügen das selbstbewußte Wesen und den eigenwilligen Trotz dieser von Kraft und Leben strotzenden Gestalt des Soldatenkönigs und sparsamen Haushalters, ein getreues Abbild der ganzen damaligen Zeit. Wie die Linke an den Degengriff greift, während die Rechte mit kräftigem Druck den Stock auf die am Boden liegenden Akten gesetzt hat, das entspricht Zug für Zug der heute noch allgemein lebendigen Anschauung von dem energischen und schroffen Soldatenkönig, der Kunst und Wissenschaft verachtete, soweit sie nicht praktischen Zwecken dienstbar waren. „Ich komme zu meinem Weg und stabiliere die Souveränität und setze die Krone fest wie ein Rocher von Bronze", dieser bekannte Ausspruch des Königs, den der Künstler auf die eine Seite des Sockels schrieb, spiegelt sich getreulich in der ganzen Erscheinung wider. Auf die andere Seite des Sockels setzte Siemering das Lob des Landesvaters in den Versen: „Wo selbst das Haupt die Hand legt an, schafft Recht



Abb. 104. Skizze von Tiersch zum Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal. (Zu Seite 116.)*

und schützt den Untertan und spart, was jeder sparen kann, da geht des Landes Wohlfahrt an." Diese charakteristische Auffassung von Friedrich Wilhelm I. ist so selbstverständlich, die Haltung der Figur ist so einfach und natürlich, daß sie überhaupt nicht anders sein dürfte. Nur große Werke haben die Eigentümlichkeit, daß sie das Gepräge der Naturnotwendigkeit haben: nur so, wie sie vor uns stehen, hätten sie geschaffen werden können.

Prunklos und schlicht, wie die Königsfigur ist, so ruhig und fest laufen auch die Linien der in der ganzen Anlage vorgeschriebenen Architektur. Da stört kein überflüssiges Zierwerk, da ist der plastische Schmuck dem Ganzen eingeboren. Die beiden Büsten des Ministers Heinrich Rüdiger von Ilgen (Abb. 99) und des um das preußische



Abb. 105. Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal am Goldfischteich im Berliner Tiergarten. Vorn Mozart. (Zu Seite 116.)*

Militärwesen wohlverdienten Leopold von Dessau (Abb. 100) zu seiten der Hauptfigur zeichnen sich ebenfalls durch überraschende Lebendigkeit aus. Durch die geschickte Drapierung des Mantels, der von der Hand über der Brust zusammengehalten ist, rufen sie im Gegensatz zu den Büsten der meisten übrigen Denkmäler in der Siegesallee die Wirkung vortrefflicher Geschlossenheit hervor und machen nicht den Eindruck, als seien sie auf die Postamente nachträglich aufgesetzt.

* * *

Bei seinen Besuchen im Atelier des Meisters hatte der Kaiser wiederholt die große Skizze zum Washington-Monument gesehen und dabei den Wunsch geäußert, die ihn besonders interessierenden Tierfiguren in Bronze im Tiergarten aufstellen zu lassen. Daraufhin wurden nach den noch vorhandenen acht großen Modellen in Lauchhammer Abgüsse angefertigt und am Floraplatz, von Buschwerk umrahmt, zu

seiten der vier Hauptwege aufgestellt, wo sie eine prächtige Zier des Parkes bilden (Abb. 68—70).

In unmittelbarer Nähe dieser Tiergruppen und des Denkmals für Friedrich Wilhelm in der Siegesallee erhebt sich eine dritte Schöpfung Siemerings aus letzter Zeit, das Musikermonument am Goldfischteich.

Der eigentliche Vater der Idee, den drei Komponisten Haydn, Mozart, Beethoven in Berlin ein gemeinsames Denkmal zu errichten, war Martin Blumner, Direktor der Singakademie. Dem Ausschuß, der im Jahre 1891 die Bildhauer Siemering, Schaper, Hundrieser und Hildebrandt zu einer Konkurrenz einlud, gehörte auch Joseph Joachim an. Aber obwohl dieser Geigenkünstler unermüdlich den Bogen



Abb. 106. Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal am Goldfischteich im Berliner Tiergarten. Vorn Beethoven. (Zu Seite 116.)*

schwang, um den Fond für die Errichtung des Denkmals zu vergrößern, so mußte man sich schließlich doch mit einer einfacheren Lösung begnügen, als Siemering, mit dem das Komitee weiter verhandelte, in seinem ersten Entwurf vorgeschlagen hatte. Diese erste Skizze des Künstlers, die mit denen seiner Mitkonkurrenten im Jahre 1892 in der Akademie ausgestellt war, zeigte eine gewölbte Marmornische, welche die drei Kolossalbüsten der Komponisten auf hohen Postamenten aufnahm (Abb. 101). Musizierende Kinder, ein kranzspendender Krieger und eine weibliche Figur mit Girlande saßen auf den Stufen der halbrunden Halle, deren Wölbung Meister Geselschap noch auf dem Krankenlager mit einem jubilierenden Engelschor ausgemalt hatte. Der Ornamentschmuck an den Seitenpilastern, die Festons haltenden Putten darauf und der Schwan auf der Leier über dem bogenartigen Abschluß waren im Charakter der Frührenaissance gehalten. Allein dieser schöne Entwurf, der für das Kastanienwäldchen nahe der Singakademie, an die Wand der Universität sich anlehnend, gedacht war, überstieg bei weitem die verfügbaren

Mittel. Deshalb entwarf Siemering, dem das Komitee das Denkmal zu übertragen beschlossen hatte, im Jahre 1895 einen mit dem Genius der Musik gekrönten Aufbau, um den sich in ganzer Figur die drei Tonkünstler gruppierten, wie sie den himmlischen Klängen lauschen. Ein architektonischer Hintergrund bildete den Abschluß des Denkmals, das schon eine vorwiegend dekorative Lösung der Aufgabe zu erkennen gab (Abb. 102). Ein noch dekorativeres Gepräge verlieh der Künstler dem dritten Entwurf vom Jahre 1898 (Abb. 103), nachdem als Standort der Goldfischteich ausersehen war. Auf mehreren Stufen erhob sich ein dreieckiger tempelartiger Bau, an dessen abgestumpften Ecken Säulenpaare angeordnet waren, die das Hauptgesims und den ornamentalen Abschluß trugen. Die drei Breitseiten zeigten die Halbfiguren der Komponisten hinter einer Art Balustrade, als sähen sie aus einer Theaterloge heraus (Abb. 103). Auf Siemerings Anfrage schlug der Münchner Architekt Tiersch im Sinne seiner abgebildeten Skizze (Abb. 104) Vereinfachung vor. Dieser Anregung stattgebend, konnte sich Siemering im Ändern und Bessern nicht genug tun, bis nach jahrelangen Mühen eine klassisch dekorative und doch monumentale Komposition in sorgfältig abgegrenzten, maßvoll gehaltenen Barockformen aus seiner Werkstatt hervorging, die als Vorbild für ideale Parkplastik gelten kann.

Hatten ihm bei seinen Jugendwerken Gropius und Schmieden und in späteren Jahren Professor Cremer bei der Bewältigung des Architektonischen hilfreich zur Seite gestanden, so erforderte dieses Denkmal, bei dem sich Architektur, Ornament und Plastik zu völliger Einheit durchdringen, ein so inniges Zusammenarbeiten von Bildhauer und Architekten, ein solches gegenseitiges Sichhineinleben und Verstehen, wie es wohl selten zwischen zwei Männern der Fall ist. Wie glücklich für unsern Meister, daß ihm im eigenen Sohn Wolfgang diese Hilfe erwuchs, der gerade seine Architekturstudien vollendet hatte und mit jugendlicher Begeisterung diese Gelegenheit zu freier Betätigung ergriff. Dieses innige Zusammenarbeiten auch bei den folgenden Denkmalsentwürfen hat den letzten Schaffensjahren des Meisters einen besonderen Reiz verliehen. Die erste Frucht ist das Musikerdenkmal in seiner gegenwärtigen Gestalt (Abb. 105 u. 106). Auf kreisrunder Plattform, auf der Blumenbecken angeordnet sind, erhebt sich ein dreiseitiger Bau mit abgestumpften Ecken. Aus dem geschweiften Sockel wächst der eigentliche Kern mit seinen Eckpilastern straff in die Höhe, an dessen Breitseiten vor flachen Nischen die Halbfiguren der drei großen Tonkünstler auf reichgeschmückten Postamenten stehen, die sich organisch aus dem Sockel entwickeln. Dem ganzen Bilde gibt ein kräftig profiliertes, leicht geschwungenes Hauptgesims, an dessen Fries sich drei lyratragende Schwäne mit ausgebreiteten Schwingen anschmiegen, den Schlußakkord. An den Kapitälen der schmalen Eckpilaster hängen vergoldete Bronzemasken und Musikembleme. Über dem Gesims aber wölbt sich mit leicht vergoldeter Schuppenverzierung das Kuppeldach, dessen blättergeschmückte Eckvoluten sich unter einem Pinienzapfen zu Schnecken zusammenrollen, auf denen als oberste Bekrönung drei Putten stehen, die einen mächtigen Lorbeerkranz halten.

So harmonisch wie die Gesamtkomposition, so liebevoll ist die Detailbehandlung durchgeführt, die bei allen verschieden die Eigenart eines jeden Meisters charakterisiert.

Der Komponist der Schöpfung, Altmeister Haydn, zu dessen Gesichtszügen Siemering die alte Porzellanbüste der Wiener Manufaktur benutzte, zeigt an seinem Postament ein Relief mit einem halbkindlichen tanzenden Landmädchen, von Schmetterlingen umgaukelt. Mozart, dem die Töne so spielend leicht in verschwenderischer Fülle entflossen, ist durch ein blühendes, junges Weib charakterisiert, das, aus einem Korbe Blumen streuend, heiter die Auen durchwandelt. Die gigantische Art Beethovens, dessen Porträt die bekannte Totenmaske zugrunde gelegt ist, verkörpert ein felsensprengender Titan (Abb. 107). Auch der mattvergoldete Ornamentschmuck der Nischen ist den Meistern angepaßt. Ähren und Kornblumen bei Haydn, Rosen bei Mozart, Disteln bei Beethoven. Das ganze Denkmal ist aus hellem griechischen Marmor errichtet, nur die Bekrönung ist in vergoldetem Kupfer getrieben. Dieses Gold und der etwas getönte Marmor stehen in wohlabgewogenem herrlichen Einklang, wie Architektur und Plastik sich harmonisch zueinander

finden, und das Ganze hat ein gutes Verhältnis zu dem stillen, traulichen Platz, für den es geschaffen ist, zu dem glänzenden Teich, in dem es sich widerspiegelt und zu der Umgebung der hohen Wipfel der grünen Bäume, die bei Sonnenglanz spielende Reflexe auf das Denkmal werfen. Der Tiergarten enthält noch ein Tonkünstler-Monument, das Wagner-Denkmal Eberleins. In umgekehrtem Verhältnis zu den Qualitäten beider Denkmäler stand die Art der Einweihung. Mit solcher Gleichgültigkeit und so wenig feierlich ist noch keins der Berliner Denkmäler enthüllt worden. Das geplante musikalische Frühlingsfest am Goldfischteich war vom Denkmalskomitee nicht vorbereitet worden;



Abb. 107. Büste Beethovens vom Musikerdenkmal im Berliner Tiergarten.
(Zu Seite 116.)*

es hatte den Herren die Zeit gefehlt. Dafür sollte das Denkmal, nachdem es schon einige Wochen vollendet dastand und auf seine Enthüllung wartete, durch eine musikalische Feier und eine Ansprache des ständigen Sekretärs der Akademie der Künste eingeweiht werden. Aber auch der festgesetzte Tag kam und ging: das Denkmal war noch immer nicht enthüllt. Dann kamen die Ferien- und Sommerreisen, wo man erst recht keine Zeit hatte. Schließlich wurde das Denkmal am frühen Morgen des 2. Juli in Gegenwart weniger Personen sang- und klanglos enthüllt.

Ein wirkliches Kunstwerk aber läßt sich viel weniger zum Schweigen bringen als ein Mensch. Was will es auch sagen, daß das Komitee, das ein schwerer Vorwurf trifft, solche Gleichgültigkeit an den Tag legte! Das Denkmal hat sich in die Reihe der Berliner Denkmäler gestellt und prangt genau so, als ob es unter rauschendem



Abb. 108. Skizze zum Treitschke-Denkmal für den Vorgarten der Berliner Universität. (Zu Seite 120.)*

Pomp und Fanfarentönen enthüllt wäre, als eine der edelsten Schöpfungen unserer deutschen Plastik. Und glaubte auch der Berichterstatter einer Berliner Zeitung dieses neue Monument „das unselige Dreikomponistendenkmal am Goldfischteich, das leider von den Vorzügen der Kunst Siemerings gar nichts zeigt," nennen zu können, so wird man über solche leicht hingeworfene Äußerung nur die Achsel zucken müssen, denn das Denkmal wird, solange es steht, seine edle Würde und architektonische Formenfeinheit demjenigen, der sie versteht, nicht verbergen. Allerdings fällt es aus dem Rahmen der bisherigen Tiergarten-Plastik heraus, — aber nicht weil es sich dahinter verstecken müßte, im Gegenteil, weil seine vornehm künstlerische Wirkung sich von den jetzt in Masse erstandenen Berliner Denkmälern so vorteilhaft unterscheidet. Siemerings Musikerdenkmal, die Frucht eines dreizehnjährigen Bemühens, ist eine Kunstschöpfung ersten Ranges, die, wäre sie ein Jahrzehnt früher entstanden, der Berliner Plastik vielleicht einen andern Weg gewiesen und manches Unheil verhütet hätte.

So schmerzlich den Künstler diese mangelnde Sorgfalt des Komitees berühren mußte, so vermochte sie doch nur einen vorübergehenden Schatten auf die letzte Strecke seines Lebenspfades zu werfen. Der Sonnenschein überwog.

Dreimal noch hatte er die stolze Genugtuung, daß ihm große Denkmalsaufträge freihändig zuteil wurden, vor allem aber wurde ihm die erhebende Erfahrung, daß seine Entwürfe für die Berliner Bismarck-Konkurrenz doch in den Herzen des kunstverständigen Publikums gezündet hatten, so daß ihre Ausführung für zwei Städte gewünscht wurde.

Wenige Wochen nach dem Abschluß des zweiten Wettbewerbes faßte ein Komitee in Bielefeld den Beschluß, das geplante Bismarck-Monument, wenn irgend möglich, von Siemerings Hand nach dessen letzter Skizze erstehen zu lassen Bei den geringen Mitteln mußte auf alles Beiwerk verzichtet werden, und so erhebt sich denn neben dem neuen Rathaus auf einfachem Würfel aus schwarzer Basaltlava die edle Gestalt des Kanzlers in schlichter Größe (Abb. 91). Konnte die Ausführung in einer kleinen Stadt dem Künstler auch keinen Ersatz bieten für die gescheiterte Hoffnung, dem großen deutschen Kanzler, für den sein Herz in glühender Begeisterung schlug, das Nationaldenkmal in

Berlin zu errichten, so begrüßte er doch gerade diesen Auftrag mit freudiger Dankbarkeit, war er doch der erste Hoffnung erweckende Sonnenstrahl nach der schweren Zeit herber Enttäuschung. Der Stadt Bielefeld aber wird es allezeit zur Ehre gereichen, daß sie als eine der ersten die Bedeutung der Siemeringschen Leistung richtig gewürdigt und dadurch eins der schönsten Denkmäler erworben hat.

Noch ehrenvoller war für unsern Künstler der Auftrag, für Frankfurt a. M. den preisgekrönten Entwurf aus der ersten Konkurrenz: „Bismarck, Deutschland in den Sattel hebend", in gewaltigem Maßstabe auszuführen. Vor dem neuerbauten Schauspielhaus, in den Gallusanlagen, wird sich, umrahmt von einer abschließenden Monumentalarchitektur, dieses großartige Bismarck-Denkmal erheben, ein Werk, das Vater und Sohn von neuem zu gemeinsamem Schaffen verband (Abb. 89). Das große Hilfsmodell war gerade in seinen wesentlichsten Teilen im Atelier des Meisters aufgebaut, als der allbezwingende Tod dem rastlosen Künstler allzufrüh den Griffel aus der Hand nahm. Der monumental durchgeführte Kopf des jugendschönen Genius Deutschlands ist das Werk seiner letzten Tage, dieses wunderbar edle Antlitz, das die streng kraftvollen Züge der Leipziger Germania gemildert zurückstrahlt mit leisem Anklang an den weiblichen Kopf, der das Jugendideal unseres Meisters widerspiegelt, die Büste seiner Braut (Abb. 10). Wie Siemering, ein glühender Patriot, sein Leben lang für Deutschlands Ruhm und Größe sein ganzes Sein stets einzusetzen bereit war, wie er vaterländischer Begeisterung im Siegesjahr 1871 seinen ersten durchschlagenden Erfolg verdankte, so sollte auch sein letztes Schaffen diesem hehren Ideal, der Verkörperung deutscher Herrlichkeit geweiht sein. — Nun wird des heimgegangnen Meisters großes Werk in seinem Sinne von seinem Schüler Professor Finkenberger im Verein mit seinem Sohn, dem Baumeister Siemering, der Vollendung entgegengeführt.



Abb. 109. Modell zum Treitschke-Denkmal für den Vorgarten der Berliner Universität. (Zu Seite 120.)*

Endlich war es noch ein Monument für Berlin, welches den Künstler in der letzten Zeit beschäftigte, ein Denkmal Treitschkes für den Vorgarten der Universität. Vor einer Art idealem Katheder steht der große Gelehrte, dem in unwiderstehlicher Beredsamkeit die Worte machtvoll entströmen (Abb. 108). Der Augenblick, in dem der begeisterte

Redner, dessen heilige Leidenschaft Deutschlands Größe war, das große Wort geprägt: „Männer machen die Geschichte“, hat dem Künstler bei seiner Skizze vorgeschwebt, die Treitschke in kraftvoller Bewegung zeigt, die Rechte zur Bekräftigung seiner Worte energisch ausgestreckt, während die Linke, eine charakteristische Geste des Historikers, in den Rock greift (Abb. 109). Um der Gestalt jedoch noch mehr temperamentvolles Leben und hinreißende Wucht zu verleihen, hat Siemering auch die Linke, die geballt erhoben ist, in Aktion gesetzt. Die Verwendung des Talars erhöht die plastisch-monumentale Erscheinung der äußerst lebendigen Gestalt.

Solche Kraftnaturen, wie Treitschke, Bismarck, Luther lagen unserm Meister, der selbst eine Kraftnatur war. Leicht konnte er sich in solche kampfesfrohen Persönlichkeiten hineindenken, um dann ihr Wesen in künstlerisch vollendeter Form, echt und markig, in Stein und Erz wiederzugeben (Abb. 110). — Glücklicherweise war das Modell völlig vollendet, als der Tod dem Meister für immer die Augen schloß.

* * *

Mitten aus der Arbeit an diesen beiden letzten großen Aufgaben wurde der bald Siebzigjährige durch den Tod abberufen. Ein schleichendes Leiden, das in der letzten Zeit seine Arbeitskraft öfters gelähmt hatte, zwang ihn endlich, sich kurz nach Weihnachten einer Operation zu unterziehen. Eine wenige Tage darauf hinzutretende Lungenentzündung setzte am 23. Januar 1905 diesem reichen Leben ein schonungsloses Ende. Wie ein mittelalterlicher Kämpe in der Rüstung, so starb er mitten in voller Beschäftigung, bis zuletzt mit Plänen und Entwürfen erfüllt, gleichsam auf der Walstatt, ein großer Künstler und ein ganzer Mensch.

„Mit dem hellen, blauen Auge, unter der freien, breiten Stirn, herausleuchtend aus den festen, geschlossenen Zügen des edlen, auf gedrungener Gestalt aufrecht getragenen Hauptes, spiegelte seine Erscheinung, wie nur ein vollendetes Kunstwerk es tun soll, sein ganzes Wesen wider;“ so schildert ihn ein Freund, so zeigt ihn uns das wohlgelungene durchgeistigte Porträt von Josef Scheurenberg (Titelbild). „Körnig und rein wie edelster Marmor war gleich seiner Kunst sein ganzes Wesen, jeder Spielerei der Gefühle abhold, fast gleich dem Erz, immer sich selbst getreu, unbeugsam, ein Mann aus eisernem Guß. In wunderbarem Ausgleich aber verband sich damit eine andere Seite, die an den Ton erinnert, in dem der Künstler bildet. Umschloß doch die manchmal etwas rauhe Außenseite, die das Kurzangebundene liebte und der es so gut stand, ein weiches, warmes Empfindungsleben eines reichen Gemütes und liebevollen Herzens. Sein Familienleben, seine traute Häuslichkeit, zu einem Kunstwerk hatte er sie gestaltet. Wie liebte er die Kinderwelt, wie liebte er das kleine arbeitende Volk, für dessen Not und Sorgen sein Herz schlug. Der Mann mit dem starken Eigenwillen hatte einen nicht minder stark entwickelten Gemeinsinn, dessen höchste Äußerung die glühende Vaterlandsliebe war, die ihn beseelte.“

„In der Feinheit dieser beiden Seiten seiner Natur lag auch das Geheimnis seiner Kunst.“ Wenn je von einem, so galt von ihm das Wort des Dichterfürsten Friedrich Schiller: „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. Eine wohltätige Gottheit ... lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen ... Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen. Hier aus dem reinen Äther seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit ... Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit? Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und dem Bedürfnis.“

So waren Siemering und seine Kunst Zoll für Zoll. Er blickte nicht niederwärts nach dem Glück und dem Bedürfnis. Dieses Verachten des Urteils der Menge, dieses Vermeiden jeglichen Aufhebens, diese weltfremde Bescheidenheit, sie haben ihn die ge-

fährliche Klippe umschiffen lassen, ein Günstling der Zeit zu sein. Ihm fehlten äußere Erfolge nicht. Schon der Fries hatte ihm den Professortitel eingebracht, er war Senatsmitglied der Akademie der Künste, die große goldene Medaille für Kunst nannte er sein, die Universität Leipzig hatte ihn zum Ehrendoktor ernannt, und als höchste Auszeichnung trug er die Krone zum Roten Adlerorden II. Klasse mit Eichenlaub. Aber der ruhmvolle Klang seines Namens drang nicht hinab in die breite Menge, er war eben kein Modekünstler, der um die Gunst der vielen buhlte. Nie suchte er sie auf, nie rang er um äußeren Erfolg oder machte ihn gar zum Maßstab seiner Kunst. Er blickte aufwärts



Abb. 110. Ein Ausschnitt aus Siemerings Arbeitsstätte.*

nach seiner Würde und dem Gesetz. „Ihm war der Gegenstand alles, er sollte selber reden, der Künstler wollte vor ihm ganz verschwinden, keine Reflexion, kein Unterstreichen. Die Idee in der Erscheinung, sie und sie allein sollte in ihrer Reinheit und Hoheit unmittelbar auf den Beschauer wirken; und doch war es sein feines Sichhineinleben, das den Kernpunkt herausfand."

Er war ein Sohn seiner Zeit. Seine Erstlingswerke zeigen ihn noch befangen in den Fesseln Rauchscher Tradition. Bald aber wuchsen ihm die Schwingen, und er trat mit seiner persönlichen Eigenart hervor als ein großer individueller Künstler, der aber der Tradition der Vorgänger eingedenk blieb. Dabei wußte er die klassische Form mit realem neuen Inhalt zu erfüllen. Den Stoff nahm er aus der Gegenwart,

die Form aus einer edleren Zeit. Gleichweit entfernt von dem seelenlosen Formenkult eines Thorwaldsen wie von der modern realistischen Richtung, die einer gesteigerten Charakteristik des Gedankens zuliebe sich in skizzenhafter Vernachlässigung der Form gefällt, ging er sichern Schrittes seinen eigenen Weg. Den prägnanten Ausdruck charakteristisch seelenvollen Lebens trug auch seine Skulptur, aber befähigt durch ein souveränes technisches Können bewahrte er Motiven und Form edle Würde. Realismus und Idealismus feiern in seiner Kunst ihre innigste Vereinigung.

Als Meunier mit seinen realistischen Gedanken in Dresden zum erstenmal den Deutschen bekannt wurde, da priesen die Kenner laut — und das mit Recht — des Meisters frischen Natursinn für Bewegung. Den Glauben, bei teilweiser Anlehnung an die Natur mit den durch das Antikenstudium aufgestellten Bewegungsprinzipien und Formenwerten auskommen zu können, hatte er zerstört. Anstatt der idealisierten Gestalten, die, um dem Laien zu gefallen, eine angenehme Glätte und gefällige, weiche Rundung zeigen mußten, gab der belgische Meister lebendiges Volkstum und suchte in der Wiedergabe der scharf geschnittenen Persönlichkeit, für die er sich eine eigene, derbe Technik formte, zu plastischer Größe und großartiger räumlicher Wirkung zu gelangen.

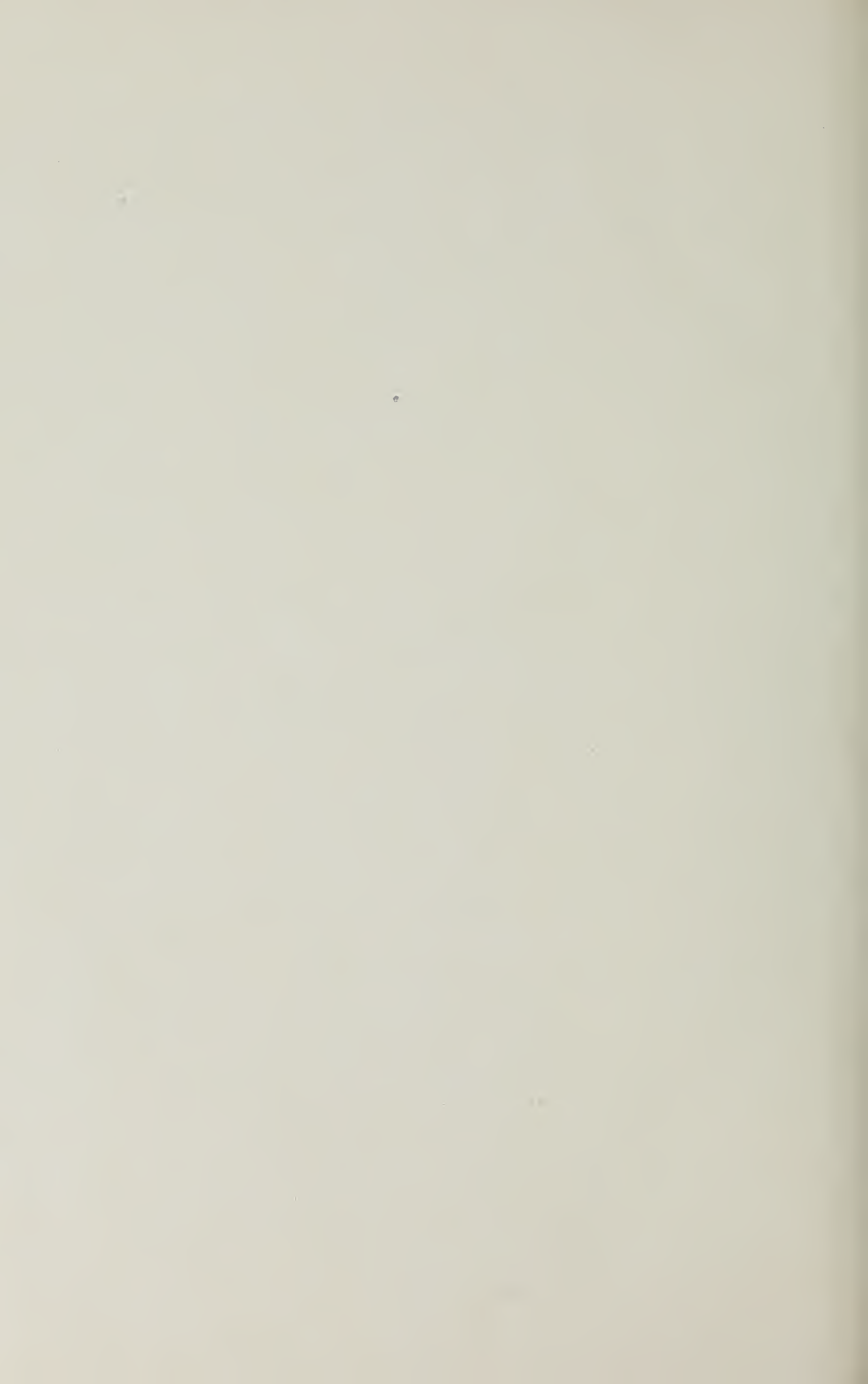
Ist es aber gerechtfertigt, über Meister, die aus einer andern, ältern Schule hervorgegangen sind, den Stab zu brechen, ohne sie zuvor auf ihre realistische Wiedergabe geprüft zu haben? Sind diese Meister wirklich leicht abgetan, indem man ihnen das Nacharbeiten nach einem dem allgemeinen Geschmacke zusagenden, bequemen Schema vorwirft? — Hat Siemering im Gräfe-Denkmal nicht auch lebendiges Volkstum, Frische der Auffassung, naturwahre Wiedergabe der Bewegung, individuelle Durchbildung statt schematischer Idealbildung gegeben! —

Lobte man bei Meunier ferner, daß er durch die Wahl der Arbeitertracht, die eine plastische Silhouette ermöglichte, die gefährliche Klippe der Kostümfrage glücklich umschifft habe, so hatte auch Siemering — freilich ohne sezessionistische Übertreibungen — statt idealer Mantelfiguren die Tracht des Volkes mit naturalistischem Formensinn verbunden. Und wie konnte er, durch seine unmittelbar dem Leben entnommenen Figuren (Abb. 14 u. 15), uns ergreifen! Wie waren in seinen Werken bis in die kleinsten Züge die Gefühle des Volkes verkörpert!

John Ruskin hatte nicht mit Unrecht klagen können, die Skulptur habe die Seele verloren, der nichtssagende Gesichtsausdruck drücke so vielen Porträtköpfen, weil auf das Geistige und die Empfindung zu wenig Wert gelegt sei, den Stempel auf, als seien sie aus einem gemeinsamen Atelier hervorgegangen. Haben aber die modernen realistischen Bildhauer wirklich zuerst wieder die wirkungsvolle Übereinstimmung der Physiognomie mit der Haltung des Kopfes gefunden? Ist Siemerings Gräfe nicht fein durchgeistigt und entspricht nicht die ganze Haltung des Körpers und des Kopfes dem geistigen Ausdruck des Gesichtes? —

Aus Freude, in der modernen realistischen Bildhauerschule kräftige Künstlerindividualitäten entdeckt zu haben, hat die Kritik der Anhänger der Moderne manchem Meister der alten Schule unrecht getan, indem sie ihn nicht genügend würdigte. Jedoch, es besteht wirklich noch ein Band, das die alte und neue Schule verbindet. Den Ausdruck des Lebendigen und Charakteristischen besitzt auch Siemerings Skulptur, — aber dieser Meister hielt die Form, die er der charakteristischen Lebendigkeit anpaßte, im Zügel. Da das Wesen dieser alten Schule sogar einen Teil des neuen Realismus enthält, den Idealismus aber, ohne zu leerer Form herabzusinken, nicht rauh beiseite schob, ist die Aussicht noch vorhanden, daß doch einmal ein Rückschlag gegen die Auswüchse der modernsten Richtung, die besonders wegen der oft oberflächlichen Durcharbeitung der Form den reinen Genuß des Kunstwerkes beeinträchtigen, entsteht. Vielleicht wird die alte Schule doch einmal wieder höher stehen, denn bei einigen deutschen Bildhauern treten bereits die Anzeichen einer bloß äußerlichen Nachahmung der Technik Meuniers und Rodins auf. Das Publikum, sofern es sich ein geläutertes Kunstempfinden angeeignet hat, wird nicht einwirkungslos dabei stehen, wenn die Schale nach der einen oder andern Seite sinkt.

Mag auch die Kühnheit, mit der sich die neue Kunst aller Schranken und Fesseln entledigt, staunende Bewunderung erregen, mögen drüben in Frankreich und Belgien noch so bedeutende Kräfte an der Arbeit sein, wir werden immer wieder zu dem Born ewiger Schönheit zurückkehren, aus dem Goethe und Schiller geschöpft. Dem geläuterten Kunstempfinden wird dann die alte Schule wieder etwas gelten, und dann wird auch die Zeit kommen, in der Siemerings Name den ihm gebührenden Klang haben wird. In das Buch der Kunstgeschichte ist sein ruhmvoller Name für ewig geschrieben. Königsberg, die Heimatstadt des Künstlers, wird die Modelle seiner Werke nach Möglichkeit sammeln und aufbewahren. Fast die gesamte Lebensarbeit ihres großen Sohnes wird ein Museum dort vereinigen. Dort wird man den Meister des Washington-Denkmals erst völlig kennen lernen, dort wird man inne werden, daß Siemerings Kunst unsterblich ist, denn sie trägt den Stempel einer großen edlen Seele: sie stammt aus dem reinen Äther, aus dem die Quelle der Schönheit rinnt.



Verzeichnis der Abbildungen.*)

*) Die mit Sternen bezeichneten Abbildungen sind nach photographischen Aufnahmen des Verfassers hergestellt.







